

Crepusculul filmului decorativ

Cannes '81



Quartet face parte dintr-o cinematografie engleză jumătate academică, jumătate mondenă, pe care spectatorii noștri au uitat-o sau nu au prea

avut când s-o cunoaște. Povești sentimentale din high-life, conversații spirituale în apartamente cosy, logodnice în rochițe stil liberty, week-end-ul la cottage-ul familial, gentlemen-i distinși și doamne rase, elegante, respectînd cu evlavie eticheta și five o'clock tea-ul.

Filmul lui Ivory — «cinema decorativ» zice un confrate — adaptează fidel un roman de Jean Rhys, scriitoare care a cunoscut și celebritatea și uitarea, ea însăși un personaj pitoresc al cafenelei literare interbelice. O biografie tumultuoasă: născută în Antilele britanice, dintr-o mamă creolă (1890), «girl» într-un music hall londonez (1908), martoră și complice a boemei din Montparnasse-ul anilor '20 (ceea ce i-a permis să privească și, într-o măsură, să se apropie de vedetele «generației pierdute»: Gertrude Stein, Hemingway, Fitzgerald, Joyce pentru care avea o simpatie specială fiindcă schimbaseră cîteva cuvinte în timpul unui party).

Romanul inspirator se numește **Quator** și a fost scris în '28 într-o epocă de glorie, mai precis de vogă, pentru că, după 1940, peste numele lui Jean Rhys s-a aternut o tăcere compactă. Uitărea a ținut aproape trei decenii și numai o întîmplare nostimă (dorința unei actrițe de a interpreta la radio un anumit rol dintr-un roman vechi citit în tren) a repus pe tapet numele scriitoarei dispărute din raza lumii literare, ba chiar s-ar putea spune din raza lumii «civilizate», doamna Jean Rhys retrăgîndu-se la un moment dat în sinul naturii, într-un sat «de la marginea lumii». În 1966, redipărîrea romanului *La Prisonnière des Sargasses* o repune în centrul atenției publicului. Editorii încep s-o asalteze pe această șarmantă octogenară, amestec de Gloria Swanson și Lilian Gish. Jean Rhys cunoaște o nouă carieră literară. E declarată Colette a englezilor. E socotită «una dintre cele mai mari romanciere britanice», ceea ce nu-i deloc puțin pentru țara surorilor Brontë și a Virginiei Woolf.

Filmul face parte din acest val de simpatie sporit — din păcate — de un trist eveniment: dispariția autoarei, plecată din cercul admiratorilor săi la începutul acestui an. Era în

O minidramă înaintea marei catastrofe

plină formă. Purta pălării spectaculoase, tăcea reclamá pentru taioarele Chanel și se fotografia ținînd în

întră în pielea unui anume tip uman), micuța englezoaică, zic, rămîne fără protecție în societatea care se culcă în zori și începe să trăiască abia la apusul soarelui. O pradă ușoară pentru un cuplu bogat: el «de profesieune — fără», interpretat de un Alan Bates din ce în ce mai greoi, ea, pictoriță la modă, interpretată de o Maggie Smith, senzațională în rolul unei soții «iubitoare și înțelepte», care «pentru a nu-l pierde» face bonne mine au mauvais jeu, iar din cînd în cînd intervine în rol de



Doi din membrii *Quartetului*
(Alan Bates și Isabelle Adjani)

mină un pahar de șampanie.

Datele de mai sus pot da unele sugestii despre un film a cărei acțiune se petrece în Parisul anilor '20, în Montparnasse-ul artiștilor, cei mai mulți lipsiți de grija zilei de mîine, lăsați pe seama întîmplării sau a rentelor. Isabelle Adjani joacă, în acest film, rolul unei minuscule creaturi, nevastă cripitoare și relativ fericită pînă în ziua arestării unui soț implicat într-o afacere pecuniară. Micuța englezoaică («în locul englezoaicei am preferat o franțuzoaică» — zice regizorul — pentru că nu m-a interesat atît naționalitatea actriței, cît posibilitățile ei de a

complice a soțului propriu și infidel.

Un film care trebuie reținut ca un fenomen de criogenie. O faună congelată cu vreo 50 de ani în urmă, iar acum pusă la dezgheț, la reanimare. Iat-o, deci, pudrîndu-și născutul, tachineînd, dansînd în ritm, desigur, de jazz. Farse, escapade, can-can-uri, limuzine. O mică poveste tri-unghiulară pe fundalul anilor care își mai spun «nebuni» numai pentru că, aflați în stare de congelare, habar n-au că de o jumătate de secol dincolo de frigorișer s-au mai spart totuși niște pahare, niște sticle cu șampanie, ca să zicem așa.

Ecaterina OPROIU

Competiția celor o sută de țări



Au trecut câteva luni de la Festivalul cinematografic de la Moscova, ajuns, în 1981, la cea de-a XII-a ediție, dar multe dintre filmele acestui impor-

tant forum competitiv au rămas vii în memoria spectatorilor, prelungindu-și spre prag de nou an ecoul în conștiințe. Festivalul din capitala sovietică are o particularitate cu adevărat definitorie: aceea de a înfățișa, la fiecare ediție, un mănunchi foarte bogat și divers de realizări cinematografice, produse pe toate meridianele, acolo unde arta a șaptea are meșteri de decenii sau unde filmul abia își exersează unelele diții... Lumea filmului, văzută prin ecranul-caleidoscop al festivalului moscovit, se aseamănă foarte mult cu lumea cea largă, în care persistă inegalități și contradicții, există subdezvoltare și supraprofituri (despre superproducții să nu mai vorbim) există, încă, afteia grave disensiuni care periclitează însăși soarta omenirii. Există un risc, desigur, în această foarte largă deschidere a festivalului de la Moscova spre toate accepțiile noțiunii de cinematograf (periclitat fiind, deosebi, conceptul de valoare), dar mărturisesc că posibilitatea de a vedea, zi de zi, seară de seară, vreme de două săptămâni, obiceiuri, subiecte specifice, peisaje, idei diverse, întâmplări de viață, oameni de pretutindeni — în filme, repet, inegale valoric — poate echivala cu câteva filme «mari» ale unui repertoriu «tradițional».

Patruzeci de lung-metraje au participat în principală competiție a festivalului moscovit din 1981 și 39 de țări producătoare, ceea ce demonstrează cât de mari sînt salturile cinematografice efectuate pe ecranul festivalului, țări cu îndelungi tradiții și cu producții de sute de filme anual, fiind urmate în programul același proiectii de țări... debutante, sau aflate la începuturi de drum. Ceea ce nu înseamnă, nicidecum, că acest festival, foarte eterogen, nu lansează ediție de ediție, mari valori cinematografice (uneori chiar din țări fără tradiție); să ne amintim că printre laureații edițiilor anterioare ale festivalului figurează mari regizori precum Kaneto Shindo, Serghei Bondarciuk, Grigori Ciuhrai, Federico Fellini, Stanley Kramer, Zoltan Fabri, Akira Kurosawa, Juan Antonio Bardem și capodopere ale artei a șaptea numite *Insula*, *Soarta unui om*, *Cer senin*, *Opt și jumătate*... La ediția '81, chiar dacă mari regizori ca John Huston, sau țări de mare

tradiție ca Franța, Italia, Marea Britanie, Canada, Statele Unite ale Americii, Suedia etc. au lipsit — mai mult sau mai puțin motivat — din palmares, făcînd loc unor cinematografi mai tinere, se poate afirma că festivalul a impus alte câteva valori sigure, a căror carieră internațională a început și va continua în 1982.

Filmul peruvian, de pildă, *S-a întimplat la Huayanay*, de Federico Garcia, dobîndește în contemporaneitate semnificațiile pe care le avea, la premieră, viscontinianul *Pământul se cutremură*. Autorul — care debutase cu un alt film seducător, *Acolo unde condorii mor* —

Un festival
care
a impus multe
filme de valoare,
care a lansat
multe
cinematografii
necunoscute

narează o poveste de o tulburătoare autenticitate realistă, a tipurilor, a întâmplărilor, a mentalităților. Sătenii din Huayanay (ei înșiși interpreți ai filmului) aduc la poliția din oraș, cu alai de înmormîntare, un cadavru. «Ne-a furat vitele, ne-a dat foc la case, ne-a violat femeile, ne-a omorît bărbații...» «Cine l-a ucis?», întreabă polițistul. «Toată lumea», răspund în cor sătenii. Aceasta este întâmplarea din Huayanay, o întâmplare dramatică, relatată pe ecran, simplu și direct, autorul filmului făcînd parcă să se simtă fiecare fibră a durerii din sufletul unor oameni striviți de povara grea a analfabetismului, a nedreptăților sociale. De-a dreptul palpantă în acest «film de artă» sînt paralelele cu viața. Să mai adăugăm faptul că învățătoarea din film, învățătoare în viață, conducătoare a unei mișcări populare îndreptate împotriva proprietarilor funciari, a fost asasinată la cinci luni după terminarea turnării acestui film?

Filmul lui Federico Garcia (disting la Moscova, cu «diploma specială a

jurului», ca și filmul românesc *Lumina palidă a durerii*, de Iulian Mihu) are o valoare emblematică pentru forța socială a cinematografului, forță pe care un festival ca acela de la Moscova o evidențiază pregnant, la fiecare ediție. În *Omul la capătul puterilor* (într-o traducere mai exactă *Omul presurizat*), regizorul Joao Batista Andrade face o incursiune în lumea tragică a cartierelor marginase dintr-o metropolă braziliană, narînd istoria unui «muncitor-model» care-și ucide patronul. Un alt film foarte bun, *Ceața de dimineață*, al portughezului Lauro Antonio, scoate în evidență cu forță artistică ipostazele dramatice ale ipocriziei morale care pot marca decisiv și necruțător dimineți de viață. Remarcabil a fost și filmul vietnamez *Cîmpul devastat* de Nguyen Quyen Sang, un frumos elogiu adus forței morale a omului. În sfîrșit, pentru a mă opri aici cu exemplele sutei de filme profund sociale (și cu certe virtuți artistice), să amintesc și filmul japonez *Rîul murdar* de Oguri Kohei, povestea sensibilă a unor familii nevoiașе, stigmatizate de ambianta poluată și poluantă a mediului în care își desfășoară existența.

Au fost și filme mai spectaculoase în festival. Regizorul John Huston, de pildă, în filmul *Scăparea stă în victorie*, relatează istoria unei... partide de fotbal celebre, aceea dintre selecționata Wehrmacht-ului și selecționata lagărelor de prizonieri ale trupelor aliate, partidă desfășurată la Paris, în Parc des Princes, pe vremea ocupației fasciste. Nu voi deconspira acum... scorul, dar ar fi de spus că în distribuție figurează — alături de cunoscuți actori ca Sylvester Stallone, Michael Caine, Max von Sydow — mari fotbaliști ai lumii ca... Pele, Bobby Moore, Deyna, Thorensen; și ar mai fi de spus că John Huston nu-și dezmințe «meseria» și ritmul. Alți doi regizori importanți, Alov și Naumov, s-au reîntîlnit pe genericul unui film inspirat de asemenea de un fapt istoric: *Teheran '43*, reconstituire a tentativei nereușite de atentat împotriva lui Churchill, Stalin și Roosevelt, reuniți la conferința din Teheran în noiembrie 1943; o «distribuție mare» și pe genericul acestui film: Alain Delon, Claude Jade, Natalia Belohostikova (în triplu rol), Igor Kostolevski, Kurd Jurgens — și — într-o compoziție de-a dreptul senzațională — Armen Digharhanian, pe care l-am văzut cîndva în serialul TV *Olga Sergeevna*. Evenimentele din 1943 sînt dezvăluite în 1980

(poate de aceea întâmplarea nici nu face parte din celebra carte a lui Borovicki «Atentate care urmau să schimbe lumea», acțiunea filmului se desfășoară pe planuri temporale diferite în Germania, Franța, Anglia, Elveția, Iran, Statele Unite și Uniunea Sovietică. Alți actori binecunoscuți ca Maria Schneider, Alida Valli, Alain Nouri, Raffi Valone și Dragan Nikolić figurează pe genericul filmului iugoslav **Sezon de pace la Paris**, al regizorului Predrag Golubovici, o poveste de dragoste contemporană în care se fac simțite tragic — ca și în alte filme ale festivalului — ecurile tirzii ale războiului. La capitolul filmelor «spectaculoase», o mențione pentru pelicula mexicană **Seducția** de Arturo Ripstein cu Katy Jurado, Gonzalo Vega și — debutând — Viridiana Alariste, o altă tragică poveste de dragoste plasată pe fundal istoric și inspirată dintr-o năvălă de Heinrich von Kleist. Sub așteptări (dar cu nuduri... spectaculoase) filmul regizorului maghiar András Kovacs, **Paradisul temporar**, o a treia tragică poveste de dragoste, desfășurată în anii ocupației fasciste, protagoniști fiind Edit Frajt și André Dussolier.

Într-un «palmares personal» al festivalului, alături de **Lumina palidă a durerii** — filmul lui Iulian Mihai înscriindu-se, neîndoielnic, printre creațiile de vîrf ale competiției — alături de filmul peruvian **S-a întîmplat la Huayanay** și de filmul portughez **Ceata de dimineață** (întîmplarea făcînd ca toate aceste trei «filme de artă» — despre care am vorbit — să fie distinse cu «diploma specială a juriului»), alături de puternicele filme sociale **Cîmpul devastat** și **Omul la capătul puterilor** (distinse cu «Premiul de aur»), într-un palmares personal, spun, figurează încă două filme văzute la Moscova (protagoniștii lor au fost distinși cu premii de interpretare): unul este **Fluturile de noapte** al polonezului Tomasz Zygadlo, cu Roman Wilhelm, o incitantă parabolă cu miez de viață despre singurătate; celălalt, **Gary Cooper, carele ești în ceruri**, aparține unei regizoare de care vom mai auzi, Pilar Miro, și are o interpretă cu mari capacități de interiorizare, Mercedes Sanpietro. În centrul povestirii, o regizoare de teatru la televiziune care, aflată în pragul unei situații-limită, dobîndește (Cleopatra de la 5 la 7 mai pătea la tel) o nouă percepție a lumii inconjurătoare, a oamenilor, obiectelor. Întîmplărilor cotidiene...

Filme, filme, filme, regizori și actori de pretutindeni. În concursul filmelor pentru copii, **Dumbrava minunată** de Gheorghe Naghi primea recompensa juriului de copii «pentru cel mai bun basm cinematografic». În concursul scurt-metrajelor triumfa **Salvador: poporul va învinge**, film realizat de Diego De la Texera, exponent al Frontului «Farabundo Martí» de eliberare na-



O prezentă românească de înaltă ținută artistică:

(Lumina palidă a durerii, distinsă cu diploma specială a juriului)

(scenariul: George Macovescu; regia: Mihai Iulian)

țională a Salvadorului. «În afară de concurs», festivalul s-a deschis cu ultimul lung-metraj al lui Serghei Lutkevici **Lenin la Paris**, printre protagoniști fiind — frumoasă și sensibilă ca-n realitate, așa cum a dovedit-o la Moscova — actrița franceză Claude Jade. Pe Jane Fonda și Robert Redford, tot în afară de concurs, i-am revăzut într-un poetic film de Sidney Polack, **Călărețul electric**. Elem Klimov, un nume nou al cinematografiei sovietice, a reținut atenția cu **Agonia**, biografie

a legendarului Rasputin și ultimele zile ale țarului Nikolai al II-lea. În concursul filmelor de scurt-metraj, o pată de culoare: **Întipărire** de Alexandru Sirbu. Filme, filme, filme, regizori și actori de pretutindeni. Au trecut cîteva luni de la Festivalul cinematografic care a reunit la Moscova, în iulie, 100 de țări ale lumii, dar filmele prezentate acolo, multe din ele, abia și-au început drumul prin lume.

Călin CĂLIMAN

Inspirat din dosarele istoriei, filmul țării gazdă Teheran '43 reunește pe generic nume celebre ca Alov și Naumov (regia), Alain Delon, Claude Jade, Natalia Belohvostikova, Curd Jurgens, interpreți



festivaluri
Pola '81

«Opera prima» lui Kusturica
distinsă la Pola
și la Veneția cu mari premii
(Ții minte, Dolly Bell?)



De la cine-amatori la cine-profesioniști



Ca și micul Cannes, mica Pola e preluată de cineamatorilor la marele festival profesionist desfășurat anual la Arenă. Festivalul profesionist care a stîrnit nu numai ambiția și calitatea producției studiourilor iugoslave, creînd și un public din ce în ce mai avizat, dar a stimulat ambiția și exigența amatorilor de film din întreaga țară. Cu patru zile înaintea primului gong (tradus în jocurile de artificii cu care gazdele își întîmpină oaspeții) se desfășoară tot aici — minus luminația a giorno — competiția cinecluburilor din republicile federative. Anul acesta, din 180 de filme ale amatorilor, au fost reținute doar 30, din care 3 realizate de către cele patru cinecluburi din Pola. Procent demn de reținut dacă amintim că mai există o selecție anuală care recoltează cele mai bune filme pentru festivalul cineamatorilor de la Split; că de pildă, Rijeka participă în competiție cu producția celor 10 cinecluburi ale ei, sau că cineclubul «Uljanik» al șantierelor navale din Pola a început să realizeze subiecte abia în ultimii șase ani (înainte era doar un club foto) și că din cei 47 de membri ai săi — muncitori navali, tehnicieni, ingineri — doar jumătate minuiesc un aparat de filmare

dar dintre aceștia, mulți au devenit deja nume cunoscute, laureați ai unor festivaluri naționale și internaționale.

L-am cunoscut, în vară, pe **Moravak Duro**, inițiatorul acestui cineclub din șantierul naval, fost marin, de fel din Voivodina, rămas însă după război la Pola. Cînd lupta ca partizan pentru eliberarea Istriei, a cunoscut-o pe Maria și s-au căsătorit; nu au copii, au în schimb o pasiune comună: cinematograful. De 17 ani el filmează cu un super Opt sincron, tot felul de subiecte, de la modul în care se realizează pe șantier o navă «vrem să atragem cît mai mulți tineri spre meseria de constructor» pînă la campionatele naute din Istria sau înregistrarea unor impresionante momente din funeraliile naționale ale lui Iosip Broz Tito. I-am spus că aș dori să văd cîteva din filmele cineclubului și ale lui. «Sînt cam multe. Numai ale mele însumează vreo 40 de ore de proiecție; mai bine vă povestesc cîte ceva. Să zicem unul intitulat **Nava și pădurea** care a luat o diplomă la competiția din Zadar. Vedeți dumneavoastră, eu sînt născut în munți și mă obsedează pădurea, deși m-am stabilit la mare. Pentru film am găsit un, motiv care le leagă: lemnul necesar la construcția navelor. Am lucrat cu plăcere acest scurt metraj

și cred că mi-a ieșit bine. La Rovinj, în primăvară, am filmat o poveste de dragoste, fără cuvinte, doar imagine, pe muzica lui Ravel: **Bolero-ul**. Mai recent, m-a atras peisajul exuberant al pinilor din Mediterană și în decorul lor am filmat timp de patru minute un miracol al tinereții: primul sărut. Chiar așa mi-am și intitulat filmul pe care l-am prezentat cu succes la Split».

În lipsa filmelor, l-am privit mai atent pe autorul lor: un om simpatic, jovial, de 54 de ani, cu o tinerețe care-i venea din înfrîntarea cu care-mi vorbea despre pasiunea lui. În timpul anului era șofer la Oficiul de turism din Pola, dar pe vară, cînd dura festivalul se punea la dispoziția «statului major» de la Casa Armatei (sediu Festivalului), cu mașina, ca să conducă oaspeții veniți la Pola și să le vorbească cu însofletire despre filmele lui, ale colegilor de cineclub, și totodată de filmele profesioniștilor. Am învidiat din nou pasiunea și competența cu care se face și se vede cinema în Iugoslavia prietenă.

Să încerc să amintesc în continuare cîteva din premiile — de data aceasta obținute de filmele profesioniștilor — văzute în vară la Pola:

Ții minte, Dolly Bell?



Dino are 16 ani și trăiește într-o suburbie a Sarajevo-ului distrus de război. Kusturica are 27 și trăiește într-un Sarajevo modernizat, în care cu greu găsește azi să filmeze casele vechi, în pantă, din cartierul turcesc, unde locuiește Dino cu ai săi, maidanul mizer pe care adolescentul din **Dolly Bell** ascultă fascinat pentru prima oară un megafon ce urlă «quattromila baci». La sfîrșitul filmului, pe scena noului club, Dino îmbătrînit cu o vară și cu o durere, îmbrăcat în hainele de duminică ale tatălui, cîntă cu foc, cu bucurie și amărăciunea «celor patru mii de săruturi» pe care le-a cunoscut între timp. De fapt al unui singur sărut care i-a adus toată bucuria și amărăciunea adolescentului, acolo în podul cu porumb, unde a adăpostit o fată frumoasă, încredințată lui pentru cîteva zile de către un viăgan din cartier. Treptat între «Dolly Bell» cum o botează protegitorul ei pe viitoarea streapte-ase-euză, și Dino cel neprihănit ce învață yoga ca să-și facă curaj într-o viață aspră, se naște cea mai frumoasă scenă de dragoste a festivalului de la Pola. Și se pare că, prin prospețimea și originalitatea ei

chiar una din cele mai frumoase scene din cadrul Mostrei venețiene care i-a acordat lui Kusturica premiul pentru opera prima. Totul începe și sfârșește în podul cu porumbești, unde fata vrea să se spele și Dino îi toarnă apă din cană și tot privind-o cit și de frumoasă îi varsă apa pe trup, cămașa subțire se lipește de stîni obraznici, de gîtul grațios. Și așa Dino își amină plecarea și fata îl învață, dar învață și ea odată cu el cee dragostea, dragostea printre porumbești și iepurași pe care Dino îi hipnotizează ca să-și demonstreze puterea de fascinație.

Acasă la el, Emir Kusturica a primit «Arena de aur pentru debut» și alte cîteva distincții importante. De ce a impresionat la Pola și peste hotare acest film — de altminteri foarte delicat ca mijloace de expresie? În primul rînd pentru scenariu, scris de un tînăr și el din Sarajevo la un ton de confidență cînd spirituală cînd nostalgică, cu un dialog viu și expresiv pentru care a și primit un premiu Cidalgo (de literatură). Regizorul își evocă și el alături de scriitor o ambianță familiară, o psihologie a adolescenței de care nu s-a desprins de prea mult timp. Cînd apare pe scena Aerei din Pola îmbrăcat militar (abia își efectua stagiul, deși Academia de Muzică a absolvit-o mai demult, la Praga), îți vine să-l strigi pe numele personajului: Dino. La conferința de presă vorbește foarte puțin despre el, în schimb își împinge în prim planul atenției, cu delicatețe, colaboratorii: scriitorul Abbulah Sidran, interpretul lui Dino; Slavko Stimac, tînăra actriță de mare sensibilitate, Ljiljana Blagojević, ca și creatorul unui alt interesant personaj, tatăl lui Dino; actorul Slobodan Aligrudić.

Lirismul regizoral e cînd nostalgic, cînd ironic, și se menține la distanță egală între subiectivismul evocării și obiectivismul analizei psihologice. Un film tandru și generos, pe care îl vei cu tine să-ți țină de cald în lungile seri de iarnă.

Cronica Insulei



Tînărul Emir Kusturica a fost revelația Polei '81 așa cum, cu trei ani în urmă, Lordan Zafranović, stîr-nise senzație cu a sa **Ocupația în 26 de**

imagini. Distanța de ton dintre discreția, blîndețea primului și explozia, exuberanța de imagini a celui-alt nu se măsoară decît în temperament și în coordonate geografice; unul venit din paradisul de lumină și culoare a insulei Solta din Adriatică, (unde a filmat acum ultimul său film **Cronica insulei** —

Între lirism și realism crîncen, o cinematografie care și-a găsit stilul

sau Căderea Italiei cum a fost tradus) — în timp ce Kusturica, autorul melancolice... **Dolly Bell**, poartă parcă în suflet cafeniul stins al străvechilor străduțe din Sarajevo, ploaia și Inghesuiala specifică acestei porți a Orientului, conglomerat cînd pestrît, cînd cenușiu — mai ales cenușiu — al populației unei regiuni subdezvoltate. De aceea a-i reproșa lui Zafranović cruzimea, duritatea scenelor **Cronicii...** cînd

încerca să se salveze masacrului. Suflul și sufletul tragediei antice sublimite într-un amplu chorus — val de suferință ridicat la dimensiuni epice, foarte în stilul acelei întîmplări — certifică unii, și în lumina acestui garant istoric poți accepta chiar formula operei-tragedie în stil antic, cum este această grandioasă cronică. Povestea de dragoste însă (aproape n-a existat film iugoslav în această ediție fără un love-story în notă patetică sau comică, polițistă ori baladesc-istorică) e decupată de un ochi modern, atent la nuanțe psihologice, la stări de exaltare ori de înstrăinare ale iubitorilor de ei înșiși și de cei din jur. Fatalitatea pasiunii, autodistrugerea individului în contrast cu istoria, e motivul cel mai frecvent al filmelor din această ediție. Motiv însă arar ridicat la asemenea valoare expresivă, cum au reușit s-o atingă și Zafranović și o altă forță artistică a cinematografului iugoslav de astăzi, Rajko Grlik.

Poem de dragoste și de pace pe malurile Senei (Sezon de pace la Paris) în regia lui Predrag Golubović, cu Maria Schneider și Dragan Nikolić



majoritatea se bazează pe întîmplări găzduite de această insulă în anii războiului, cînd sate întregi au fost masacrate de fasciști și apoi, ca dreaptă răzbunare, cruzimea insularilor față de cei care i-au chinuit — înseamnă a-i reproșa istoriei că s-a scris cu sînge și oroare. Cine n-a trăit sau re-trăit — ca regizorul, ca și scenaristul Mirko Kovak — din povestirile altora temperatura acestor momente de coșmar, greu înțelege și mai greu acceptă violența multor scene cum e aceea antologică a masacrului din autobuz al populației terorizate de către ustași (în **Ocupația...**) sau secvența cutremurătoare a fasciștilor italieni împingînd spre mare copii, femei, bătrîni și impușcînd cu cruzime pe oricine

Nu iubim decît o dată



Ca majoritatea tinerilor regizori iugoslavi, Grlik și-a încercat mai întîi mîna pe scurt-metraj pentru televiziune, cîștigînd cîteva competiții internaționale și a țîșnit cu al doilea film al

Alice MĂNOIU
(Continuare în pag. 91)

Nivel staționar



Dacă cineva ar avea curiozitatea să vadă în bloc filmele de animație premiate la festivalul internațional de la Varna (aflat

în această toamnă la cea de-a doua ediție) ar rămâne probabil dezamăgit. Un festival fără surprize s-ar spune. Dar poate fi un festival internațional de film, fie el de animație, neinteresant? Chiar dacă nu aduce mutații fundamentale, răsturnări neașteptate, cotituri în arta cine-animației mondiale, o astfel de manifestare oferă cu siguranță o panoramă a momentului actual, în care lesne se pot descifra tendințele, liniile de forță pe care se va dezvoltă cineaștia anilor viitori. Premiile, se știe, sînt în cele din urmă rezultate subiectivității, rațiunile juriului sînt de multe ori ascunse sau de neînțeles. Dar la Varna, cu o excepție sau două, nu cred că s-ar fi putut propune altceva în locul punerilor de premii ale juriului. Prea multe filme asemănătoare, prea mare aglomerația în jurul a ceea ce se cheamă nivel mediu, obișnuit. La Varna în acest an, nici un mare nedreptățit și nici un învingător cert. Mult mai mulți artizani, decît artiști. O avalanșă de clișee și prea rar un creator dispus să re-gîndească totul de la început. S-ar putea spune că animația mondială se află într-un moment de stagnare, de limpezire a apelor. Nici un nou val. E privilegiul apelor limpezi. — chiar stătute — de a lăsa privirea să alunece în voie și de a privi — cit se poate — în adîncimi. Marea bălăie — dintre animația de tip Disney, în care anecdoticul, istorioara plină de haz, gagul se află în prim plan, și filmul de autor, filmul metaforă sau alegorie, în care accentul cade pe grafică, pe idee, pe viziunea personală a creatorului (cu adevărat total) — pare că a luat sfîrșit. Cele două direcții coexistă pașnic, merg în paralel, s-a dovedit că fiecare își are publicul ei și deci dreptul la existență. De la filme ale clasicilor, prezenți fie în juriu (și deci în retrospective), fie în competiție sau numai printre invitații de onoare ai festivalului (printre ei desigur Gopo) pînă la filme realizate de computere sau de copii, festivalul a cuprins o mare varietate de tehnici și stiluri, reușind însă doar rareori să trezească cu adevărat interesul specialiștilor, prilejuind în schimb aplauze «la scenă deschisă» unei săli aripline — 5000 de spectatori la fiecare proiecție.

Deși un bun film de animație nu se poate rezuma, aici imaginea, gra-

fica sau desenul, ca și coloana sonoră jucid un rol determinant, ne asumăm riscul să povestim cîteva dintre ele, chiar dacă nu toate apar în palmares.

● Prim-planul unui rege care tipă, ridică mîna, amenință, vociferează... pentru ca în cele din urmă — în plan general — să fie mutat pe tabla de șah în altă pătrățică (filmul iugoslav **Majestatea sa** nu durează decît două minute)

● Un om singur și-a împodobit bradul, a aranjat masa, dar nu are cui să-i spună «La mulți ani». Brusc, îi vine o idee, dă foc bradului, cheamă pompierii, iar cînd casa s-a umplut de ei, e fericit, are în sfîrșit cu cine ciocni un pahar... (**Solitudine**, un film de două minute din R.D. Germană).

● Bizlitul enervant al unei muște pe care un om încearcă în zadar s-o prindă. În zadar, pentru că musca zbura... În capul lui! (filmul **Farsa**, al regizorului bulgar Dimitar Petkov a fost distins cu premiul II la categoria filmelor cu o durată pînă la 5 minute).

● La TV se transmite — în direct! — o competiție mai puțin obișnuită, deși veche de cînd lumea: un om cu un balaur. Dar nici unul nu prea are chef de luptă; rezultatul se știe dinaintea. La urma urmei balaurul nici nu e atît de fioros, ci chiar blind și îngăduitor, iar luptătorul, ochelarișt, călărește un cal împiedicat. Există un învingător? Are el vreun merit? (Filmul românesc **Arena** de Zoltan Szilaghi, autorul mult premiatului **Nodul gordian**).

● Un exercițiu de patină artistică (o grafică modernă în sepie) în care patinatoarea execută cele mai dificile numere dar abia dacă se distinge în cadrul, ea nefiind decît un pretext pentru publicitatea mărcilor de băuturi și țigări de pe pereții patinoarului (**Apresiasi** de Leszek Komorowski — Polonia, Premiul I la filmele de cinci minute).

Iată cinci filme aparținînd «genului scurt», domeniu în care se mizează încă pe anecdotică, unde se mai păstrează supremația gagului și unde satira socială e pe primul plan, chiar dacă umorul e dinamitat tot mai mult de angoste. Trebuie să spunem însă că nu acestea au fost filmele care au dat tonul festivalului, nota sa caracteristică, pentru simplul motiv că ele se aflau în minoritate. «Genul scurt» nu mai e la modă. Se poartă lung metrajele de animație, se etalează un epic de anvergură. E ciudat cum exact în momentul în care își definește un contur propriu, un teritoriu specific,

animația începe să-și modifice statutul, încălcînd teritoriile filmului cu actori de pildă, sau ale ecranizărilor (de semnalat frecvența ecranizărilor în desenul animat al ultimilor ani). Sigur, pentru nici una dintre arte nu există limite sau tabu-uri, dar nu putem să nu observăm că de cele mai multe ori, o narațiune bogată, stufoasă — adesea confuză — ca și abundența dialogurilor, a comentariilor, nu fac chiar trup comun cu desenul, mai ales cînd e vorba de o linie simplă, stilizată.

Aceasta fiind spusă, să trecem la Marele premiu Kuker-ul de aur (o păpușă, simbol al unei sărbători tradiționale de primăvară în Bulgaria). Simptomatic pentru tendința semnalată mai sus, el a fost acordat filmului japonez de lung metraj **Casa de foc** (autorul lui, Kahashiro Kavamoto, un clasic al genului).

La Varna în acest an nu se aplaudă deci ineditul, ci chiar o animație «dă-vu» dacă era bine făcută. Aceasta poate fi și explicația altor trei premii din palmares: **Marele Til de Reja Raamat** (U.R.S.S.), **Poveste pentru Ion și Maria** (Karel Zeman, alt clasic, al animației cehoslovace, de această dată) și **Tinutul fermecat** de Lee Mishkine (S.U.A.). Povestite în două vorbe — (înfruntarea dintre bine și rău) — basmele seamănă leit între ele, chiar dacă desenul și animația erau desigur diferite, fără a leși însă cu nimic din făgașul corect al artizanului. Cit privește viziunea idilică a acestor basme, e suficient să o comparăm cu umorul negru autentic din filmul **Ultimul respect**, făcut de un băiețel de 14 ani din Marea Britanie (Diploma de onoare a juriului): un șef de gangsteri după ce moare, participă în calitate de stafie la «loviturile» bandei, avînd drept complice un motan cu ris sardonice. Pentru a sfîrși cu premiile, să consemnăm și Premiul pentru cel mai bun film pentru copii: **Dinozaurul** (de Will Winton — S.U.A.): o lecție despre dinozauri din plasticină care-și schimbă succesiv forma și culoarea urmînd propunerile amuzante ale unei clase de copii din coloana sonoră.

Pe planul expresiei, al atît de mult susținutei teze a posibilităților nelimitate pe care le oferă cineaștia, festivalul de la Varna nu a înregistrat mari cuceriri. Dacă ar fi să ne luăm după premii, la mare preț se află azi meșeria, virtuozitatea, «făcutul» impecabil, mai curînd decît «ne-mai-făcutul» (acesta fiind exact cel pentru care a apărut și care ar justifica cu adevărat existența acestei arte). Au lipsit din festival filmele în care fantezia evoluează liber, plină de prospețime și strălucire, acele filme care să te facă să redevii copil, și să-ți vină chef să te joci. Dacă vrei cu luna de pe cer, nu neapărat cu un computer, așa cum au început să facă prea mulți animatori.

Roxana PANĂ

festivaluri:
Avellino '81



Nu sînt grozavi italienii?



Avellino e un oraș aproape de Neapole pentru cei care sînt departe de Italia. Pentru localnici e un oraș zguduit de cutremurul din decembrie 1980, cu morți și cu familii încă în doliu. Pentru mine e primul festival internațional și primul premiu. La Avellino am fost tristă văzînd ruine, mi-am amînit de aprilie 1977, m-am bucurat de premiu și de soarele din aprilie 1981.

Înima noastră e plină de posibilități. Recunosc.

I-am iubit pe italieni și interesul lor, aș spune național, pentru Film. Italienii își merită culmile cinematografiei lor, tot așa cum publicul nostru — după părerea mea — nu prea a meritat **Croaziera** lui Daneliuc.

Festivalul filmului neorealism de la Avellino este inițiat de oamenii de cultură din regiune, legați de publicația și mișcarea «Cinemasud» al cărei reprezentant, Camilo Marino a știut să mobilizeze tineretul intelectual și să obțină sprijinul material

**Ada Pistiner —
o regizoare care
și-a impus talentul
în scurtmetraj
și o mare vocație
«neorealismă»
în filmul de ficțiune.
Primul ei lungmetraj
Stop-cadru la masă
i-a adus placheta
de argint la Avellino**

al administrației. Anul acesta, Festivalul aflat la a XXI-a ediție s-a desfășurat sub președinția de onoare a lui Cesare Zavattini, ale cărui calde cuvinte adresate cu acest prilej populației au fost așitate pretutindeni în oraș. În festival, cele mai mul-

te filme au fost evidente cele italienești, dar au mai fost bine reprezentate câteva cinematografii din estul Europei, și acest interes mi se pare demn de laudă și stimă în mod obiectiv și mă bucură pe mine în mod subiectiv; 5 filme cehoslovace selecționate și premiul de interpretare feminină pentru Jana Gyrova în filmul **La pointe du jour durant toute la nuit**; 3 filme sovietice și placheta de aur pentru filmul **După 20 de ani** în regia lui Iuri Egorov. Cel mai important premiu l-a revenit lui De Santis pentru întreaga sa activitate. Iar premiul cel mai neașteptat, primit cu entuziasm, a fost cel acordat unui producător italian pentru faptul că și-a investit banii într-un film necomercial. Cînd destul oameni de artă se îndreaptă spre comerț e reconfortant să vezi că drumul parcurs în sens invers e răsplătit de cei care țin cu arta. Cineva mi-a spus că Cesare Zavattini, scenaristul marilor filme neorealiste, acum, la 80 de ani, se pregătește să debuteze în regia de film. Nu sînt grozavi italienii?

Ada PISTINER

festivaluri:
Cracovia '81

O singură vedetă: Omul secolului XX

O competiție
fără
«filme frumoase»,
doar cu filme
neliniștitoare.
Adică adevărate



Dacă, vorba lui Woody Allen, «banii sînt buni fie și numai din punct de vedere financiar», atunci festivalurile dedicate filmului de scurt metraj (documentar, animație, așa-numitul featurette) își împlinesc rostul fie și numai datorită prilejurilor pe care le oferă acestui gen de a fi văzut. De-a lungul celor aproape 20 de ani de existență, Festivalul internațional de la Cracovia și-a cucerit un binemeritat prestigiu, de-za sa, «Secolul nostru, XX», fiind onorată în vreme de pelicule-măturii ale unei istorii ce se scrie sub ochii noștri, cu un preț, uneori, dramatic dar relevant pentru nemărginitele puteri ale omului de a se construi pe sine însuși, dincolo de orice încercare. Actuala ediție a demonstrat — chiar cu mai multă decizie decît în ultimii 2-3 ani, nivelul tot mai înalt al conștiinței de sine a scurt-metrajului. Aici nu s-au văzut «filme frumoase»; ci în primul rînd adevărate, neliniștitoare, care interzic gîndului să se instaleze în zona contemplației, trîmiîndu-l în cea a meditației. Prin ce? Prin franchețea întrebărilor asupra raporturilor individului cu sine însuși și cu semenii, cu prezentul și istoria. «Întotdeauna — spunea regizorul Bohdon Kosinski, prezent la Cracovia — scurt-metrajul va fi impregnat, într-un fel sau altul, de spiritul neobosit al realității. Nu poți portretiza adevărul fără să vorbești despre conformism și manipularea individului, pe de o parte, despre

refuzul subjugării gîndurilor și despre responsabilitate, pe de altă parte».

În măsura în care palmaresul unui festival este, pentru cei care nu sînt de față, modalitatea uzuală de cunoaștere a pulsului unei astfel de întîlniri cinematografice, premiile reflectă, dacă nu chiar ca picătura — oceanul, măcar direcția, «bătaia» festivalului.

Marele premiu — «Dragonul de aur» a revenit tinerei regizoare poloneze Irena Kamienska pentru **Muncitoarele**, un documentar în cea mai bună tradiție a genului așa cum îl știm din evoluția acestui film în țara-gazdă: sever, extrem de precis în selectarea și redistribuirea accentelor de observație socială și psihologică, concentrat asupra chipului uman — obrazul femeii, în cazul de față — «lucrat» de timp și de viață — în sensul în care Barrès, odinioară, vedea suprema frumusețe, într-un «paysage travaillé par l'histoire» —, transmițînd, dincolo de oboseala clipei, permanența demnității. Asemănător, oarecum, prin tensiunea ideii, este și filmul **Biljeg**, al regizorului iugoslav, Zivko Nikolić (**Premiul special — Dragonul de aur**), ale cărui date reale (truda unor femei cărătoare de apă, în vîrf de munte, ca tot atîtea Ane ale unor meșteri Manole eterni) se to-pesc în mit, într-o universalitate a semnificațiilor. Dealtfel întreaga selecție iugoslavă, remarcabilă prin unitate și ținută profesională, mărturiseste și o anumită aplecare către imaginile mai insolite ale vieții contemporane, către acele zone care

mai păstrează ritualul unor gesturi umane (**Torine** de Aleksander Ilić și **Omul cu ceasul** al reputatului Bato Cengić au fost și ele, dealtfel, incluse în palmares).

Cei care și-au trăit ceasuri bune din viață în sălile de proiecție sau, pur și simplu, iubitorii autentici ai filmului, cunosc sentimentul acela, nu lipsit de un anumit orgoliu, al vecinătății cu valoarea deosebită, sentimentul evenimentului. O astfel de stare, de foșnet al recunoașterii l-a stîrnit **Abecedarul mareșalului**, semnat de un pasionat cineast, animator și producător francez, Atahualpa Lichy (directorul Festivalului de scurt metraj de la Lille). Grăitor pentru posibilitățile documentarului politic de factură eselistică, imbinînd documente de arhivă cu altele aparținînd graficii timpului, filmul este, dincolo de evocarea unui moment de tristă faimă, «momentul Pétain», o meditație asupra căilor, nu de puține ori perife prin care își spune cuvîntul istoria. Celebrei «duioși» a mareșalului care sfătule copiii Franței să nu iasă, iarna, în ger, fără fular, a «sotului mistic» al nenumăratelor femei despărțite de bărbați datorită războiului cu excepția, desigur, a celor pe care le-a trimis în lagărul de la Drancy — cum amintea, nu demult, comentatorul lui «Le Nouvel Observateur» — revărsării de paternalism meticolos elaborat îi corespunde, la nivelul filmului, o ironie crescîndă, brusc retezată de vehementa avertismen-tului, ce nu mai are nevoie de cuvînte: imaginea lagărelor de exterminare este, prin ea însăși, un «memento». Distins cu primul **Premiu special — Dragonul de Aur**, documentarul lui Atahualpa Lichy este, ceea ce se cheamă «un film de festival», dar și un moment de conștiință. Într-un mod asemănător aș califica și mai sofisticatul dar nu mai puțin consistentul scurt metraj **Elementar**, al unuia dintre fostele speranțe ale filmului polonez, Wojcieh Wiszniewski, cineast fulgerător răpus la începutul acestui an. Film al neliniștii aflării identității, **Elementar** ne-a evocat, păstrînd proporțiile, fascinația celei mai misterioase piese a dramaturgiei clasice poloneze, «Nunta» lui Wyspianski.

O excelentă animație pe principiul «kazului de necaz», **Pastorală**, de Slav Bakalov (R.P. Bulgaria); o glumă intelectuală, a la Woody Allen, **Concept subtil**, un fel de băscălie dacă îmi este îngăduit cuvîntul — a filozofiei existențialiste; **Dînd să înceapă** (Richard Condie — Canada) — privire malițios tîndră asupra micilor eschivări de la ritmurile zilei și, multipremiatul **Musca** al regizorului maghiar de animație Ferenc Rofusz, și încă alte pelicule-mărturie ale secolului ce concură la constituirea semnelor timpului nostru. Li s-a alăturat **Metafora** lui Bădică, poetică înfruntare a spirite-lor contrarii, finalmente senină, constructivă.

Magda MIHĂILESCU

Orhidee printre mitraliere



Într-un festival în care filmul de ficțiune și-a împărțit timpul aproape frățește cu filmul documentar, într-un festival în

care filmul document al epocii la propriu nu la figurat, filmul care arăta brutal «cum stau lucrurile» într-o parte a lumii în care lucrurile nu au stare, a dislocat nu o dată principiile estetice ca să facă loc principiilor social politice; într-un festival luptă de idei la capătul unor viziuni, în care se arăta lupta în «carne și oase», filmul normal, pe teme normale, cu subiecte normale — normal, în accepția latino-americană — avea toate șansele să facă figură gingașă de orhidee printre mitraliere sau, mai puțin poetic spus, de babă care se piaptână în timp ce țara arde. Filme de dragoste? Ce să facem noi cu filmele de dragoste? Comedii? Cui îi arde de ris? Ecranizări? De ecranizări?... Dar — inevitabilul și nu odată salvatorul dar: la Pesaro rezervație de cultură cinematografică, accesul interzis extazurilor minore, aceste filme au fost primite și privite așa cum se cuvenea: permanențe ale unei tradiții cultural-artistice, purtătoare ale unei moșteniri grele, bogate, de preocupări și obsesii ale lumii latino-americane; reprezentante ale unui cinematograful care nu s-a născut ieri și nu va muri mâine, chiar dacă aerul pe care îl respiră astăzi nu este prea bogat în oxigen (câtește posibilități de exprimare liberă) deci, starea lui de sănătate nu poate fi înfloritoare. Astfel încât, la Pesaro, s-au aplaudat la scenă deschisă «feliile de viață», s-a tăcut cu înfiorare în fața documentelor zilei și s-au analizat, cu atenție, profesionalism și luciditate, filmele tradiționale, unele mai mult prin conținut decât prin formă, altele armonios tradiționale.

Voiaj spre galaxia europeană

Există, la ora actuală, în filmul latino-american o — nu chiar fas-

cinație, dar chemare către temele de circulație universală, chemare care aduce după sine, în chip firesc, nevoia unui tipar adecvat. Un fel de traducere pe limba continentului de dincolo de ocean pe partea dreaptă, pe partea stângă, dar dincolo de ocean. O nevoie de contact cu galaxia cinematografică europeană, poate. O nevoie de ieșire din impasul unei tematici «supărătoare», poate. Cert este că un număr însemnat de

gostește pe loc. El apare în fiecare zi, exact ca expresul și stă la aceeași fereastră sub ochii dulcii ai aceleiași Rosaure din ce în ce mai îndrăgostită. Întrucât nici el nu este lipsit de vedere, într-o zi o observă, în altă zi coboară. Pentru ce, nu contează... În altă zi se fac prezentările. Într-o seară o dansează la balul orașului. După dans o conversează. Și una și alta cu măsură, să nu o compromită. Il giovane se arată un adevărat sig-

Într-un peisaj dominat de filme la ordinea zilei, o boare de nostalgie după «ce-ar fi dac'ar fi!»

filme care pun sau nu în circulație tematica specifică latino-americană, folosesc formule, dacă nu vizibil europene, oricum la îndemina privitorului european. Motivele și motivațiile nu prea contează. Ceea ce contează este că aceste filme născute dintr-o încrucișare de rase cinematografice au, ca în hibridizările reușite, toate calitățile părinților. Iată ce face ca aceste filme «normale» să nu mai aibă aerul unor orhidee printre mitraliere ci, în unele cazuri, chiar aerul unor mitraliere deghezate în orhidee. Vorbă multă, sărăcia omului, așa încât să trecem la exemple:

Un idilio de estacion (Idilă de vacanță) de Anibal Uset, Argentina. «Rosaura este o tinăra provincială care trăiește viața monotonă a provinciei la începutul secolului...» așa începe prezentarea filmului, în foaia volantă care însoțește orice film. Ce face Rosaura? Rosaura — cu prietenele ei, căci nu e singura tinăra provincială — se duce în fiecare zi la gară să privească nu expresul de Nisa, ci expresul de Buenos Aires. Într-o zi, la una din ferestrele expresului cu pricina apare «un giovane signore» de care Rosaura se îndră-

nore. Pe urmă începe idila. Plimbări pe uscat, cu prietenele. Plimbări pe apă cu barca. Promisiuni mai mult din privire decât din rostire că sîntem la început de secol, domnilor, pe cînd se mai făcea curte înainte de a se năvăli în casă. Invitație la conacul tatălui. Cu prietenele, pentru că începutul de secol... Acolo, se duce pe apa simbetiei totul: un tată prudent, un tată înțelept, nici nu vrea s-o vadă la față pe dulcea copilă, care dulce, dar neprevăzută pe lângă marele amor și marea dulceață și cu ceva moșii, fie și mai mici. Așa încît «il giovane signore» este expedit expres — cu același expres de Buenos Aires, nu la Moscova, la Moscova, ci la Anglia, la Anglia. Trenul pleacă, gara rămîne. Rosaura scaldă în lacrimi fierbinți scrisorica de adio care se vrea de la revedere, Rosaura tinjește, se îmbolnăvește apoi, ajutată de prietene, își vine în fire. El a spus că se va întoarce. Dacă se întoarce, atunci să-l aștepte cum se cuvine. Mai ales că, la capătul așteptării, flutură palidă, fantomatică, dar oricum flutură, ideea căsătoriei. Să-l așteptăm, așadar. Rochii. Pălării. Danteluțe. Panglicuțe. Măr-

geluțe. Toaleta peste toaleta. Și iar la gară. În toaleta numărul unu. În toaleta numărul doi. În toaleta numărul trei. Nimic. Fereastra vieții ei rămâne goală. Până într-o zi — totul în viață merge până într-o zi — fereastra nu mai este goală. El e acolo, foarte englez, foarte cu pince-nez, el o vede, mai exact o privește, dar ca și când n-ar fi ea, Rosaura, ci însuși pince-nez-ul. Ce face în această situație de viață de provincie, la început de secol, o fată cuminte, romantică, amăgită de iubire și dezamăgită de obiectul ei? Se îmbracă frumos, cu rochia de mireasă și zboară în întâmpinarea expresului nu de Nisa ci de Buenos Aires, nu pe peron, ci pe calea ferată. Anna Karenina castă, la început de secol, într-un oraș de provincie argentinian... Filmul are atmosferă. Parfum dulce de «a fost odată». Culoare prăfoasă de fotografii din tinerețea bunicilor. Tandree. Finețe. Rafinament. Delicatețe. Nu este un film politic, firește. Este chiar un film intimist. El n-a stîrnit valuri de entuziasm, dar a lăsat o diră de nostalgie. Nostalgia marilor gesturi gratuite. Nostalgia unui timp în care nu se murea doar de boală, de foame, de gloanțe, de nedreptate socială sau de moarte bună, se mai murea — ia te uită! — și de dragoste.

Insula de Alejandro Doria, tot Argentina. O clinică de psihiatrie. Un naufragiat la propriu și la figurat, tinăr, frumos, bărbos, în grevă de comunicare — pentru că, adus în clinică, pus la pat, tratat tace, tace, tace din motive la început cunoscute numai de el. El pare nu doar mut, dar și surd și orb la tot ce se întîmplă și se vede în jurul său, chiar și la prezența unei fete — evident psihopată — care-i veghează somnul și-i pîndește trezirile cu o margareta în mînă. Dragoste? Dragoste. O dragoste în stare să scoale omul din morți, nu doar dintr-o criză existențială. Sebastian — așa se cheamă tinărul — se chiar trezește. Sebastian se și îndrăgostește de fata cu margareta. Dar fata cu margareta este irecuperabilă. Dragostea ei este abstractă. Dragostea lui se vrea concretă. Dragostea concretă se dovedește mai slabă decît cea abstractă. Fata îl scoate pe Sebastian din criză, el n-o poate salva nicicum. El e **normal**. Așa incît, după o lăudabilă așteptare el pleacă, ea rămîne. Rămîne cum? Naufragiată, ca el la începutul filmului, în aceeași luptă inconștientă cu oceanul. Aceleași mișcări,



Un subiect din viață trecut prin pana lui
Gabriel Garcia Marques (*Maria suflului meu*
de Jaime Humberto Jermosillo)

aceleași unghiiuri, aceeași aruncare pe țarm a unui trup tinăr și neajutorat spălat de valuri, cu tandree, cu violență și redat uscatului cu indiferență. Dar: la trezire lingă ea nu va fi nimeni cu o margareta... Drama e simplă. Trama

Pe vremea cînd se murea din dragoste...

e complicată. Ea cuprinde mult mai mult decît povestea de iubire dintre doi tineri într-o clinică de psihiatrie. Ea cuprinde clinica în totului tot. Cazurile și necazurile generatoare de cazuri. O tinăre femeie care n-a suportat șocul micilor trădări conjugale. Un soț mai copt căruia nu se știe cum, și de ce, i-a venit să-și omoare soția. N-a omorît-o, nu, dar a vrut! Un tinăr care poartă cu sine, ca pe o biblie, o carte cu ilustrații porno, pe care o deschide candid, sub ochii femeilor. O cîntăreață, mai mult fanatică religioasă decît cîntăreață, care zbiră fals și cu patimă Ave Marial Clinica este confruntată cu lumea din afara clinicii. Vizitatorii stau față în față cu internații, dar face-ă-face-ul nu dezvăluie diferențele de stare de

sănătate sau de boală, ci explică boala. Cum a venit ea de s-a întimplat, cum a venit ea de s-a agravat. Vizitatorii sînt întotdeauna, fie foarte grăbiți și nervoși, fie din cale afară de insistenți și amabili. Amabili pînă la jignire. Insistenți pînă la înnebunire. Prezența lor nu numai că nu face bine, prezența lor, cel mai adesea, face rău. Nervozitatea mamei și graba, permanenta ei grabă, declanșează fetei cu margareta criza fatală aceea care o scoate din starea de echilibru în dezechilibru și o aruncă în aceea de dezechilibru fără ieșire. Placiditatea și pisălogeala soției nu numai că explică tentativa de omor a soțului, dar îi redeșteaptă senzația de atunci, «apucarea» de atunci. Cadourile de Crăciun nu trezesc bucurii ci lacrimi și amintirea altor sărbători din alte timpuri, timpuri care nu se vor mai întoarce. Cei care sînt vizitați sînt nervoși, pentru că sînt vizitați «astfel». Cei care nu sînt vizitați sînt nervoși că nu sînt vizitați. Un mecanic al lui «și așa-i rău și așa nu-i bine» se întinde dincolo de zidurile ospiciului și atinge viața cea de toate zilele și oamenii care nu au ajuns și nu au să ajungă niciodată între zidurile unui ospiciu. Pentru că încet și în ciuda imaginilor care par să caute cu luminarea ideea «dragostei salvatoare», filmul sare din această idee și dezvăluie într-o avalanșă de idei pe cît de exacte, pe atît de cutremurătoare, una din obsesiile lumii

latino-americane: ieșirea din normal. Dar și întrebarea aferentă: ce este normalul?

Obsesia obsesiilor

Într-adevăr, ce este normalul când zice el că e normal? **Julio comienza en julio (Julio începe în Julio)** de Silvio Calozzi. (Chile) Calozzi a fost operator. Printre alții (era să zic altele) a lucrat cu Pierre Kast și Costa Gavras. A lucrat și în «sectorul publicitar» cu destul succes din moment ce a câștigat suficient ca să-și autofinanțeze acest film de regizor. Ce este **Julio începe în Julio**? Este povestea lui don Julio Garcia Castaño, mare proprietar de pământ, și a fiului său, Julito. Filmul începe în momentul când Julito împlinește 15 ani. Don Julio, părinte emancipat (emancipat tot pe la început de secol), înțelege să facă din acest eveniment intrarea în

ră fabuloasă, de basm modern la 1900 și... Mizanscenă și mizancădru de un rafinament desăvârșit. Filmul este un fel de **Ghepardul** mai mic. Calozzi este un Visconti chilian. El scoate la lumină — aceea lumină sepiă la propriu și dură la figurat — altă obsesie a lumii latino-americane: ascendențul instinctului asupra rațiunii.

Despre altceva

Maria de mi corazon — (Maria sufletului meu) de Jaime Humberto Hermosillo (Mexic). Subiectul, expus pe larg de autorul său, Gabriel Garcia Marquez în persoană, provine din viață. Maria era o fată de 25 de ani, proaspăt măritată cu un funcționar de stat — începe Marquez povestirea subiectului, foarte detaliată dealtfel, o pagină și jumătate, pentru că nu oricine avea avantajul unui asemenea povestitor. Sus-numita Marie, într-o seară, pe o ploaie torențială, rămâne în pană de mașină pe șosea. După o oră de încercări disperate, lângă ea oprește un autobuz plin cu femei. Se roagă să fie luată pînă la primul telefon. Este luată. Dar autobuzul intră într-o curte imensă care se dovedește a fi incinta unui ospiciu (iar ospiciul). Maria vrea să telefoneze. I se spune că se poate, dacă va fi cumințe. La început se amuză. Apoi înțelege, și, înțelegînd se neliniștește. Vrea să fugă. Evident, nu este lăsată. I se administrează, ca oricărei nou venite, un somnifer puternic. A doua zi o ia de la capăt: vrea să telefoneze soțului. Se poate, sigur că se poate, doar să fie cumințe... Nu mai poate să fie cumințe pentru că înțelege că a pătruns într-un mecanism distrugător. Când soțul află, în fine — luînd-o pe urma mașinii dispărute și cu ajutorul poliției — unde i-a dispărut soția și vine s-o vadă, Maria îi este prezentată drept grav bolnavă. Și bolnavă rămîne pe viață. Marquez povestește apoi cum s-a întîlnit cu Hermosillo, cum i-a povestit cazul, cum s-a născut scenariul, cum s-au ales actorii, cum s-a făcut filmul. Și încheie astfel: «Filmul este excelent. Tânăr, brutal, viguros, dar ieșind din sală m-am simțit cuprins de o adiere de nostalgie. Oare de ce? Pentru că — cred eu — «cazul» lui Marquez luat din viață a suferit «îmbogățiri» artistice. Maria nu mai este o fată ca oricare măritată la 25 de ani. Ea este o iluzionistă de bilci și o amantă «uite-o nu-i» în

viața particulară. El nu mai este un cîștit funcționar la stat, ci un hoț care se teme pînă și de Maria — se teme, se teme dar o ia de nevastă. Trei sferturi din film desfășoară o fostă prezentă și viitoare poveste de dragoste, de la un moment dat maritală, între o iluzionistă care vrea să recupereze un hoț și un hoț credincios în iubire. Aici, spre deosebire de **Insula**, viața din ospiciu reprezintă o sfireică din film. Rezolvarea — adică nerezolvarea cazului — atinge infantilismul. Și totuși, grija lui Marquez răzbate pe ici pe colo prin punctele esențiale. Dar nu într-atît încît să-l scutească de adierea nostalgiei și nu îndeajuns ca să dea filmului forța conținută de cazul de viață.

Am plecat de la o nostalgie și am ajuns la o altă nostalgie. Nu întimplător, cred. Toate aceste filme «normale», mai mult sau mai puțin europenizate ca formulă, dar care cuprind, ca un aluat, în ființa lor tot ce cuprinde un bun film latino-american (atît la sută violentă de trăire atît la sută cruzime, atît la sută erotism, atît la sută umor, după caz, negru sau fals roz, atît la sută tandrețe și atît la sută tristețe) au aerul că vor să vorbească despre altceva. De aici nostalgia. Nostalgia, poate, după «ce-ar fi dacă ar fi». Nostalgia leului de la «Zoo», care, după ce și-a mîncat halca de carne împinsă de îngrijitor cu bățul în cușca mai mult sau mai puțin spațioasă, adoarme și se visează în junglă sfîșind gazele.

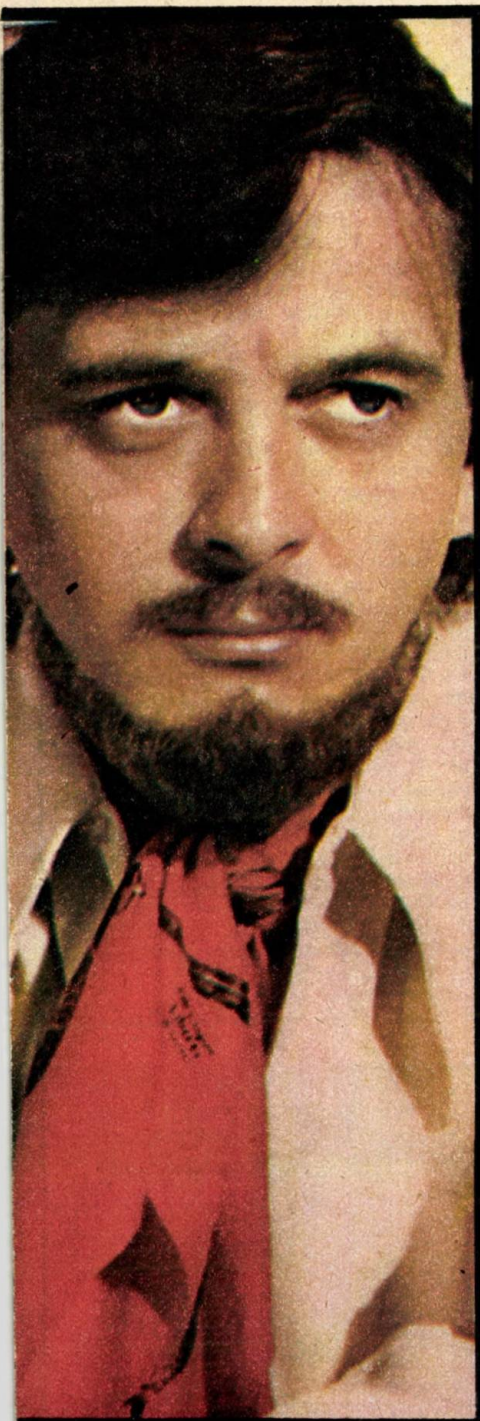
Eva SÎRBU

Un cinema
care dispune
de pana lui
Marques,
dispune
de o mină de aur

viața de bărbat a fiului său. El invită, așadar, la petrecere pe patroana «casei» din localitate (cu care el însuși și-a început existența de bărbat) cu «domnișoarele» ei. Tradiția, nu? Dintre domnișoare, una este destinată lui Julito. Dar aici tradiția suferă modificări. Julito se îndrăgostește de inițiatoarea lui. Don Julio se vede obligat să ia măsuri. Tradiționale și ele. El demonstrează fiului nesăbuit (cu ajutorul patroanei care-i este prietenă credincioasă de-o viață) că o femeie de condiția «aceea» se aruncă după întrebuintare, deoarece ea este «bun public». Public, deci și al lui, al tatălui. Julito, martor disperat și neputincios al demonstrației, fuge călare, urlînd ca înjunghiat. De fapt, înjunghiat în inima lui de adolescent netradițional. Filmul este construit cu rigoare matematică. Imaginea — sepiă — dă o atmoșfe-

La granița dintre bine și rău
(*Insula* de Alejandro Doria)





Filmul oglinda actualității:
(David Hemmings a devenit
cu un singur rol, fotografat
din *Blow-up*-ul lui Antonioni,
un star)



«Totul a început de la Shakespeare și de la teatrul elizabetan. Dacă ne gândim că din 1603-1604, anul scrierii

lui Hamlet, se dădea deja îndrumarul de joc al actorului», îmi spunea Paul Scofield, aflat în 1964, în turneu la București cu Royal Shakespeare Company și a început să-mi recite, cu senorială eleganță prea bine cunoscutele stihuri: «**Speak the speech, I pray you, as I pronounced it to you...**» (Te rog, rostește partea-aceea cum ți-am rostit-o eu, în ritm mai viu; dar nu cumva să-ți umfli glasul, cum și-l umflă unii actori; mai bucuros primesc atunci să-mi spună caraula orașului acele rinduri. Nici să tai aerul cu mina, așa; să faci orice cu gust și cuviință, pentru că în căderea, în furtuna și, pot să zic, în viscolul durerii, se cere neștirbită o măsură, ce singură dă farmec suferinței. O mă rănește-n suflet să aud cum un voinic, om zdravăn, cu perucă, își sfîșie durerea-n zdrențe și strigă să despice auzul celor mulți, care în mare parte nu înțeleg decît, sau urletul, sau fluturarea miinilor, muțască; mi-ar veni să-l biciuiesc pe actorul care vrea să întrecă pe Termagant; înseamnă-a fi mai lrod decît Irod; te rog, înlătură așa ceva.» (traducerea aparține scriitorului Vladimir Streinu).

Ori de cîte ori am văzut un actor britanic «la lucru» — pe scenă: la repetiție sau în spectacol, pe ecran sau pe platoul de filmare, am fost frapată, dincolo de particularitățile talentului fiecăruia și indiferent dacă rolul îi cerea să poarte un veșmînt de epocă sau un costum la zi, de această sobrietate shakespeariană a jocului său. În arta interpretării la britanici — pentru care se poate spune că ei au o adevărată vocație, distingi și marca unui specific național. Desigur actorul de pe orice meridian exprimă în jocul său acele date fundamentale de temperament și chiar de experiență istorică ale unei nații. Un test pe cît de simplu pe atît de concludent ne-o demonstrează: este vorba de prostul obicei al dublării filmelor (practicat în multe țări; la noi în mod fericit evitat). Nimic mai neverosimil decît un Marlon Brando vorbind italiană sau un Robert de Niro în germană, căci mișcările actorilor firesc sincronizate cu ritmul unei anume vorbiri devin nelalocul lor cînd îi auzim într-o altă limbă. Așadar revenind la specificul național bri-

între scenă

A fi sau a

tanic, am putut întotdeauna detecta de la jocul lui Laurence Olivier la cel al lui Tom Courtenay, pentru a mă referi la numai două exemple de actori diferiți, acel numitor comun de sobrietate, de reținere a sentimentului, de mimică imperceptibilă, de sentimentalitate și de violență la fel de bine dozate. Și totuși între welși și scoțieni, între englezi și irlandezi nu se poate spune că nu ar exista diferențe temperamentale. Să fi fost Shakespeare cu opera sa modelatorul originar, așa cum îmi spusese Scofield, într-o toamnă bucureșteană?

În decursul anilor, am încercat să aflu tainele acestui specific de joc ori de cîte ori am avut prilejul să stau de vorbă cu alți actori de film și de teatru (toți, aproape fără excepție, au pornit de la scenă către ecran și continuă în marea lor majoritate să păstreze contactul cu teatrul): cu Julie Christie și Diana Rigg, venite cu același turneu la București; cu Richard Harris interpret al lui Cromwell pe platourile de la Shapperton; cu Genéviève Page și Christopher Lee cînd lucrau în regia lui Billy Wilder, pe platourile de la Pinewood; cu Roger Moore, în primul său rol postsfîntul, pe platourile de la Elstree; cu David Hemmings și Peter Gilmore și ei în trecere prin București, și cu alți cîțiva cu nume mai puțin răsunătoare, pentru că marile sau micul ecran nu le aduseseră încă consacrarea, dar toți reputați actori de teatru. În sfîrșit, în iunie trecut, am redeschis aceeași discuție pe platourile de la BBC.

Numeroși dintre interlocutorii cîtați au invocat aceeași moștenire a bardului de la Stratford, de la care s-a sedimentat o istorie a teatrului neîntrerupt de patru sute de ani. **The Globe** sau **Covent Garden**, teatrul lui Garrick sau **Drury Lane** sînt numai cîteva dintre sălile de spectacol și astăzi în funcție, ce au ținut piept trecerii secolelor. Dar între tradiție și caracter național experiențele se diversifică.

ecran la Londra nu fi actor

Trei actori diferiți,
un același răspuns

Roger Moore, David Hemmings și Peter Gilmore — primul lansat pe micul ecran și apoi adoptat de film, ceilalți doi accedind la celebritate după o lungă, foarte lungă ucenicie în teatru, și apoi printr-un

**Totul a început
de la Shakespeare
și de la teatrul
elizabethan**

singur rol — Hemmings cu fotografii din *Blow up*, Gilmore cu Onedin, au devenit peste noapte vedete. Cei trei mi-au răspuns la întrebarea: **Cum s-a format în opinia lor această școală de excepție a actoriei britanice?**, într-un fel asemănător. Poate că și biografiile lor îi apropiu. Fiecare dintre ei au început prin abandonul școlii la cincisprezece, opt și unsprezece ani, familiile lor neputând să-și permită să-și țină la școală. «Teatrul este nu numai o instituție foarte onorată în Anglia, dar și una foarte răspândită. A fi actor este înainte de toate un mod de a-ți câștiga existența», îmi spusese cu ani în urmă Roger Moore. Iar David Hemmings părea să-i continue, într-o discuție peste ani, ideea: «În timpul ultimului război mondial majoritatea companiilor teatrale stabile londoneze au fost nevoite, din pricina bombardamentelor, să ia drumul turneelor. Acest fapt a contribuit nu numai la răspîndirea teatrului dar a determinat apoi și înființarea unor companii teatrale de provincie. S-au creat astfel nenumărate locuri de muncă pentru actori, ori la noi, pentru a deveni actor profesionist nu ești obligat să fi făcut liceul

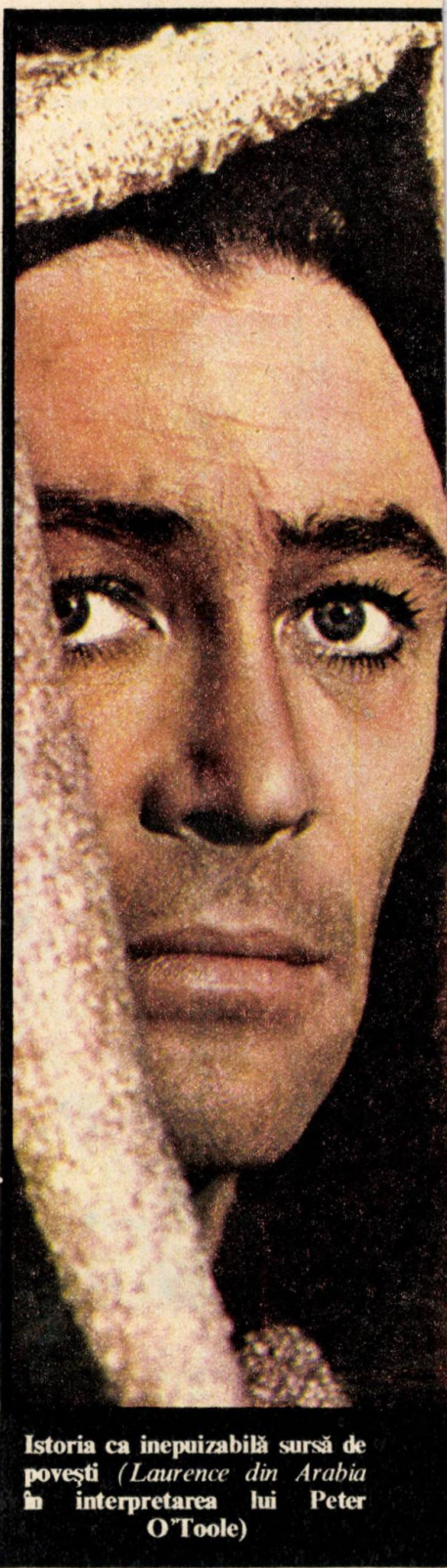
și nici facultatea, pentru care foarte mulți nu au banii necesari taxelor; ajunge să frecvențezi o școală de artă dramatică de doi ani, la care adesea nu plătești nimic». Așa se explică cum în ultimii treizeci de ani din ce în ce mai mulți tineri de condiție modestă și-au încercat norocul și talentul pe cîte o scenă; iar dintr-o asemenea generoasă ofertă, selecția nu putea fi decît în beneficiul artei. Și, cum îmi spunea chiar în vara trecută regizorul Lindsay Anderson: «**Scena și ecranul sînt la noi cele mai democratice instituții, ele nu recunosc supremația titlurilor sau averilor, ele acceptă și răsplătesc numai talentul adevărat**». Iar Peter Gilmore care la început se urcase pe scenă tot ca să-și câștige o bucată de pline, îmi spusese: «**Dacă sîntem buni, este pentru că o concurență fără oprire ne obligă. Am jucat aproape 20 de ani la un teatru de repertoriu, adică un teatru de provincie dispunînd de un public restrîns, obligat astfel să dea 52 de premiere pe an. După un asemenea maraton artistic, despre care se spune «este foarte prost să-l faci, dar este foarte bine să-l fi făcut», nu se poate să nu înveți teatru**».

Prin experiența lor de viață cît și prin biografiile lor artistice, cei trei fac parte din acea largă pleiadă de actori postbelici care au transpus pe scenă stilul de joc simplu, direct, cît mai aproape de viața de fiecare zi, stil atît de deosebit de cel la modă înainte de război cînd piesele lui Wilde, Coward, Rattingham, impuseseră aproape în exclusivitate pe scenă «engleza regilor» și «comportamentul gentlemanului». Stil ce corespundea însă și unui nou conținut tematic al teatrului înfruntînd problemele curente ale existenței.

Scena ca viață

Nenumărate sînt exemplele din ultimul an de pe scenele londoneze ce au pus în drepturi suverane relația spectacol-viață. O întimplare mi-a fost deosebit de grăitoare în această privință.

Era în 1969. Mă îndreptam cu metro-ul către un cartier marginal din nordul Londrei pentru a ajunge în Ossulton Street, unde o biserică dezafectată servea ca loc de repe-



Istoria ca inepuizabilă sursă de povești (Laurence din Arabia în interpretarea lui Peter O'Toole)

titie regizorului Lindsay Anderson pentru piesa lui David Storey, **The Contractor (Antreprenorul)**. A-iunsă la locul cu pricina, am împins poarta enormă de lemn a bisericii cu dimensiuni de catedrală, și am intrat tiptil cu gîndul să nu deranjez repetiția. Dar dînd cu ochii de

înaîntam, am realizat că muncitorii erau de fapt actorii rostind replicile unei piese. Atitudinile lor trădau cel mai deplin firesc al unei atări situații. Replicile lor albe, mișcările lor strict funcționale ar fi derutat pe oricine care nu citise piesa, pregătită atunci în premieră absolută. Ce certificat mai bun de autenticitate cu viața putea să-mi fie oferit?

În urmă cu șase luni, reîntîlnindu-mă cu același regizor, la unul din teatrele marginale cu o faimoasă tradiție **The Round Theatre**, la cîteva zile după o premieră aflată aici la a-n-a montare, **«Hamlet»**, am reînnoțat firul discuțiilor despre arta actorului britanic: **«Este adevărat că actorul britanic are o mai bună pregătire decît cel american (pentru a mă limita la cei ce îi cunosc mai bine și cu care am lucrat) căci pentru a fi omologat actor profesionist (și avem astăzi 25 000) se cere pe lîngă o școală de artă dramatică și unul, doi ani de lucru la un teatru din afara Londrei, ori acestea sînt specificele, pentru noi, teatre de repertoriu unde cu 10—15 ani în urmă se montau cam 50 de premiere pe an, azi ele fac mai multe turnee și cele mai renumite montează numai... 12—15 piese într-un an, ceea ce nu poate înlocui nici o școală din lume. Deși, adaugă circumspect Lindsay Anderson, această supraaglomerare de roluri îndeamnă uneori actorul și la rezolvări facile»**.

Desigur teatrul elizabetan și în special Shakespeare au modelat profilul actorului britanic pentru totdeauna, dar această extraordinară explozie a teatrului realist (al cărei început l-a anunțat piesa

lui John Osborne **«Privește înapoi înapoi cu minie»**, în montarea aceleiași Lindsay Anderson la Royal Court— alt teatru de avangardă— iar pe ecran s-a instalat o dată cu Free Cinema-ul inițiat în teorie și practică de același Lindsay Anderson), această explozie deci a început cu accesul pe scenă și pe ecran al subiectelor, personajelor și al actorilor, proveniți din medii sociale mijlocii sau chiar sărace. Ei au reabilitat pe scenă dimensiunea vieții reale, netrucate, nesofisticate și jocul capabil să o exprime ca atare.

O chestiune de temperament

Tot la **Round Theatre** aveam să ascult o altă explicație privind vocația britanicilor pentru un anumit fel de joc. Ea mi-a fost dată de Frank Grimes, interpretul lui Hamlet. Irlandez de origine. părerea lui avea să coincidă cu cea a unui alt coleg de generație (30 de ani), tot irlandez Eric Deacon pe care aveam să-l întîlnesc la filmarea unui episod pentru un serial de televiziune, la castelul scoțian din Sterling. Ca irlandezi, deci avînd firi mai extravertite, mai explozive decît englezii, îmi spusese că le venise foarte greu să învețe să se stăpînească. **«Arta actorului englez stă tocmai în capacitatea sa naturală de a-și reprima sentimentele, emoțiile, îmi spunea Eric Deacon. Mi-a venit foarte greu să învăț să-mi rețin emoțiile. Cea mai mare lecție am primit-o jucînd cu Tom Bell (am stat de vorbă cu Tom Bell cu același prilej și mi-a confirmat spuselor mai tinărului său coleg), el mi-a spus:**

Cielul biografiilor marilor artiști: Isadora Duncan interpretată de Vanessa Redgrave în filmul lui Karel Reisz (în fotografie cu James Fox)

un grup de muncitori care tocmai se căzneau să ridice un cort urias ca unul din cele ce se pregătesc pentru nunți la țară, și care schimbau între ei comenzi scurte, ajutoare la înălțarea decorului sau făceau glume, m-am îndreptat încrezătoare către regizorul care mă invitase, cu gîndul să începem interviul. Noroc că pe măsură ce

Un Sherlock Holmes american: James Cagney



«dacă trebuie să plîngi, cel mai important lucru este să te strădui din toată ființa să nu plîngi, căci numai atunci lacrimile tale vor fi adevărate». Acest joc al disimulării sentimentelor, al stăpînirii emoțiilor, tocmai spre a le pune mai bine în evidență, îmi dădea o nouă cheie în înțelegerea a ceea ce am numit «specificul de joc al britanicilor». Iar interpretarea lui Grimes în Hamlet îmi confirma opinia colegului său prin opoziție, căci Lindsay Anderson îmi spusese că îi distribuise tocmai datorită temperamentului său de irlandez mai energic exprimat, mai exteriorizat, ce corespundea în viziunea regizorului mai bine cu cel al prințului Danemarcelui.

«Cred că un străin tinde să exagereze înclinația sau darul nostru pentru actorie», îmi spusese în încheierea discuției Lindsay

**Stilul
interpretului
britanic —
stilul
marei arte**

Anderson. Poate că avea dreptate, dar mie îmi venea greu să cred că de-a lungul anilor idealizaserăm interpretarea lui Julie Christie din **De parte de mulțimea dezlănțuită**, pe cea a Vanessei Redgrave din **Julia**, pe cea a lui Eric Porter și a întregii echipe din **Forsythe Saga**, pe cea a lui Tom Courtenay din **Billy cel mincinos**, pe cea a unui Laurence Olivier, Alec Guinness, John Gielgud, Alan Bates, Tom Courtenay și a altor alora.

Să fi pornit totul de la Shakespeare? Să fi fost totul clădit pe un anume tip de temperament? Pînă să dezleg răspunsul potrivit, parafrazam în gînd celebra explicație britanică privind secretul gazonului din parcurile engleze: «Foarte simplu de obținut, dacă îl cultivi trei-patru sute de ani». Cred că secretul stilului de joc al actorului britanic stă și el în cele patru secole de cînd pe scenele insulare se joacă și se învață teatru fără întrerupere. Or filmul a fost moștenitorul de drept al acestei experiențe.

Adina DARIAN



Eroii lui Thomas Hardy din *De parte de mulțimea dezlănțuită* în interpretarea lui Julie Christie și Terence Stamp

a 7-a și



celelalte arte

Filmul despre artă și autorii lui

Zece cinești-pictori



O mulțime de neînțelegeri și dispute terminologice gravitează în jurul noțiunii de «film de artă». Floretele teoretice se încrucișează mai ales din pricina domeniului la care ea se referă. Unii socot această sintagmă ca pe un fel de apreciere superlativă, atribuind-o ace-

lor filme cu grai foarte evoluat, cu fructuoase preocupări experimentale sau de un desăvârșit rafinament plastic. Aproape cu aceleași înțelesuri «de artă» devine o calificare peiorativă a peliculelor ermetice, voit sofisticate sau «avangardiste». Aceste păreri divergente nu țin seama de apartenența la categoriile de ficțiune, documentar sau animație. Un consens ne-teoretizat înțelege totuși prin **film de artă** scurt-metrajul inspirat de universul artelor plastice. Portrete de pictori și sculptori, pelicule dedicate unor curente, stiluri sau expoziții, sînt cîteva dintre formele sale. Cu mijloacele animației sau documentarului, aceste filme despre artă, aleg uneori formula eseului, discutînd probleme specifice ale picturii, sculpturii sau graficii. Unele dintre ele își asumă nobile sarcini didactice.

Deși admit legitimitatea acestui gen cinematografic, unii teoreticieni îi reproșează tendința de a ignora

specificul artei inspiratoare. Decuparea unor detalii din tablouri, o altă iluminare sau încadrare ar distruge, după unii, sensul original al operei plastice. Deși cu alte argumente, trecerea dintr-un limbaj într-altul este condamnată aproape ca în cazul ecranizării. După opinia unui teoretician strălucit ca Jean Mitry, distrugerea nu este admisibilă «**decît în măsura în care scopul urmărit de cineast nu-l constituie opera pictată, ci o emoție nouă, obținută prin omisiunea totală a caracterului estetic al picturii. Utilizînd-o, cu alte cuvinte, ca pe un mijloc de a surprinde universul unui artist, considerînd fiecare dintre tablourile sale nu atît ca o construcție organică, cît ca o viziune asupra lumii.**

Căutînd rădăcinile unor opere vestite sau comparînd creația românească cu valorile universale, cineștii noștri participă la adîncirea cercetărilor asupra unui domeniu artistic ce merită o mai atentă cunoaștere și o mai intensă recunoaștere. În această activitate generoasă mulți dintre ei au reușit să-și definească mai limpede mijloacele propriului grai și să-și nuanțeze personalitatea. Ne vom opri la cîteva care au contribuit la afirmarea filmului de artă și **despre artă.**

Pictorul și modelul său obsesiv: misterul feminin



Sabin Bălașa:
Cuplul-forța mira-
culoasă a lumii

Nu este nevoie să fii specialist ca să recunoști dintr-o mie un tablou de Sabin Bălașa. Anevoie s-ar putea confunda personajele sale feminine senzuale și misterioase, ale căror plete grele acoperă granița dintre paradis și infern a unui univers clocotitor de vitalitate. Viziuni fantastice sau mirifice se alcătuiesc mereu în jurul unor prezente umane tulburate de suferințele sau extazul iubirii. Intruchipare a stării de neliniște dar și de grație, cuplul este forța miraculoasă capabilă să modifice conturul unor lumi.

Însușirile plasticii lui Bălașa se regăsesc și în experiența sa cine-

matografică. Gen în perpetuă misecare și transformare, animația l-a pus la dispoziție o tehnică potrivită cu personalitatea sa, pictura sub aparat. Rămânând credincios cromaticii și compoziției de sevelet, autorul își însușește portretele și peisajele, cărora le pune în evidență detalii altfel imposibile de sesizat fără ajutorul obiectivului. **Valul (1968), Întoarcere în viitor (1971), Odă (1976) și Exodul spre lumină (1979)** sînt cele mai reușite încercări de a reuni imaginile obsesive într-un discurs coerent de o impresionantă grandoare a viziunii. Tablourile în mișcare eliberează bariere nebanuite în fața torentului de sentimente ce populează inspirația pictorului. Ochiul specialistului este incântat să descopere, prin animație, amănunte ale compoziției unei lucrări de Bălașa sau să urmărească efectele de opalescență ale culorilor acrilice. Spectatorul obișnuit trăiește însă emoția contemplării unui univers plastic de autentică vitalitate, viguros, seducător și inconfundabil. Legătura pictorului cu cinematograful polemizează despre spectacolul cu prejudecățile despre animație ca regat al gagului.

Mirel Ilieșiu: Portretul unor conștiințe artistice

Pasiunea apropierei prin cinema de universul altor arte l-a adus lui Mirel Ilieșiu o mare satisfacție, premiul Palme d'Or pentru documentar. **Cintecel Renasterii (1968)** este un omagiu închinat muzicii, în care curiozitatea reporterului și meticolozitatea omului de cultură făceau casă bună pentru evocarea activității celebrului nostru cor **Madrigal**. Tonul acestui film laureat este în bună măsură păstrat și în peliculele inspirate de formele și culorile plasticii. Fire pătimașă, rezizorul își afirmă apăsător preferința pentru unii autori. Opțiunile sale sînt însă temeinic argumentate prin imagini și comentarii cu o remarcabilă capacitate de a surprinde personalitatea unei opere.

După o incursiune în strania și viguroasa lume a statuiilor lui **Vida Gheza (Rădăcini, 1976)**, Ilieșiu a mai semnat numeroase portrete de plasticieni, dominate nu de intenții monografice, ci de dorința de a evidenția îndrăzneții și căutări de excepție. **Paciurea (1974), Henri Catargi (1977)** sau **Mimi Podeanu (1979)** conțin prețioase informații despre evoluția unor tehnici dar și emoționante amănunte despre niste destine artistice, Ilieșiu ocolește cu grijă capcana evocării comod poetice, trecerea în revistă a lucrărilor în acompaniament de melodii me-

lancolice. Aparatul se rotește impetuos prin ateliere și expoziții, descrie atent tablouri desăvîrșite dar și schițe «căznite», trece rapid de la sevelet la ridurile de expresie ale plasticianului, caută neobosit asemănări între discipoli și maeștrii, între artiștii unei generații. **Îndrăzneala marilor spații (1979)** este poate cel mai grăitor exemplu al acestei pasiuni asociative, o armonioasă întâlnire a stilului reportericesc cu cel eseistic.

Fericit posesor al unei amprente inconfundabile, autorul nu supralicitează mijloacele care s-au dovedit de succes. O anume schimbare de ton înregistrează unul dintre cele mai noi filme ale sale, **Linistea picturii (1981)**, un seducător portret al pictorului naiv **Viorel Cristea**. Lanuri de floarea soarelui înconjoară satul artistului și populează tablourile lui. Prospețimea peisajului real se regăsește cu intensitate în cel de pinză. Plasticianul «naiv» se dovedește un original ginditor și un teoretician cu argumente serioase. Cu delicatețe și ingeniozitate, filmul lui Ilieșiu face portretul unei conștiințe artistice.

Titus Mesaroș: Eseistică pe un ton familiar

Universul de linii și culori al plasticii nu-i inspiră lui Titus Mesaroș atitudini pioase și nici demersuri eseistice pline de referințe docte. Fără să conteste valorile clasice și numele consacrate, el este pasionat de cărările mai puțin bătute ale documentarului de artă. Prima dovadă a preocupărilor sale este mult discutatul și simpatizatul film **În pădurea cea stufoasă (1973)**, ingenioasă trecere în revistă a creației unor pictori naivi. Fericita idee a alegerii unei teme comune, ilustrarea unei povești vinătorești, i-a sugerat autorului și o originală structură muzicală a peliculei, acompaniată de un cîntec popular cu același subiect. Prospețimea liniilor și culorilor este accentuată de naivitatea fermecătoare a melodiei intitulată «În pădurea cea stufoasă».

Aceeași preferință pentru desenele neprofesioniștilor l-a inspirat lui Mesaroș și filmul **Bucureștii văzute de la un metru și jumătate (1974)**, în care lucrări ale copiilor compun un portret inedit al capitalei. Savoarea cromaticii și a neobișnuitelor proporții este excelent pusă în valoare de alcătuirea dramatică și de ritmul imaginilor. Artizanul popular **Constantin Colibaba** este protagonistul altei pelicule (**Colibaba, 1974**), în care des-



**Muzica, drept comentariu al
picturii naive (În pădurea cea
stufoasă)**

crierea universului plastic capătă un cuceritor ton familiar. Activitatea pasionatului ceramist este plasată în cadrul său inspirator, un sat din Moldova, unde respectul pentru tradiție și folclor pecetluiește toate inițialele artistice.

Încercînd să evite clișeele și locurile comune ale filmului de artă, Titus Mesaroș nu-i ocolește însă temele tradiționale. Apropierea de valorile clasice îl tentează și pe el, lucru dovedit mai ales în **Teodor Aman (1978)**, interesantă analiză tematică a operei celebrului pictor.

Eric Nussbaum: «Artistul și viața» ca temă de studiu

Discreția tonului, oroarea de stridente și precizia judecăților de va-

Ioare sînt calitățile principale ale filmelor de artă semnate de Erich Nussbaum. Portretele unor pictori sau sculptori urmăresc întotdeauna o relație interesantă, aceea dintre biografie și operă. **Brâncuși la Tirgu Jiu** este poate cea mai elocventă dovadă a acestei pasiuni. O incursiune în spațiul românesc în care a trăit artistul încearcă să explice geneza unor celebre lucrări: **Cap de fetiță, Cumînțenia pămîntului, Poarta sărutului, Coloana infinită**.

Grigorescu (1975) nu este numai o competentă analiză tematică a operei marelui pictor, ci și un ingenios studiu de istorie, desprinzînd din tablouri evenimente importante din viața României. Un alt artist de primă mărime, Luchian, îi inspiră lui Erich Nussbaum un film-omagi (Stefan Luchian, 1978) a cărui atmosferă poetică corespunde unui univers plastic de o sensibilitate aparte. Acuarelele, portretele și peisajele pictorului alcătuiesc imaginea unei lumi în care există și puritatea culorilor și sentimentelor dar și suferință. Frumusețea este întotdeauna îngemănată cu durerea.

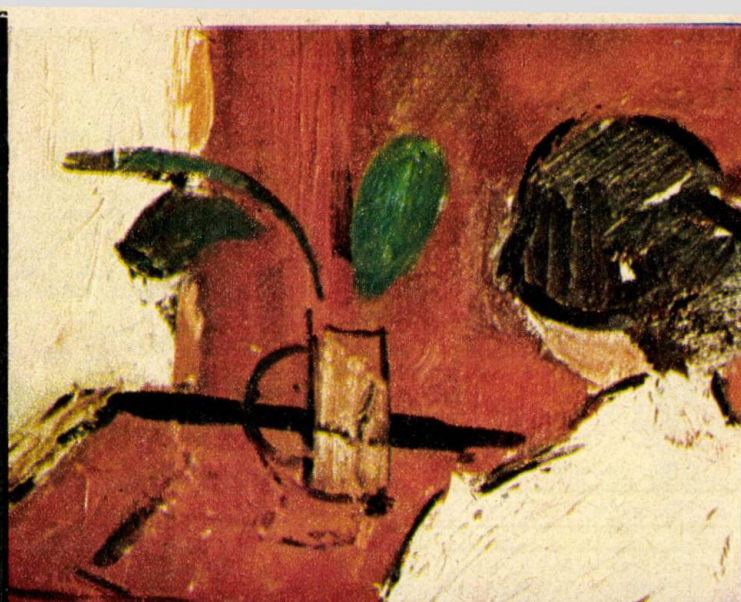
Admirator al clasicii, Nussbaum nu-l ignoră însă pe contemporanul. Activitatea lui Vasile Celmare, preocupat atît de pictură cît și de arta monumentală, este evocată în **Prezențe artistice în oraș (1979)**, o demonstrație despre nevoia peisajelor urbane moderne de a fi populate cu opere plastice care să le înfrumusețeze dar să le și spiritualizeze. Pe același ton al discreției, regizorul dă o interpretare optimistă relației dintre artă și viață. «Utile dulci», așadar.

*Adrian
Petringeru:*

**Prelungirea
experienței de critic**

Scurt-metragele semnate de Adrian Petringeru sînt o prelungire a preocupărilor lui de critic de artă. Nu este vorba de o simplă ilustrare a cunoștințelor specialistului cu «patalama» (de curînd și doctor), ci de o adevărată pasiune pentru exploatarea unui teritoriu familiar pe calea imaginilor filmului.

Documentarele sale încearcă să analizeze din unghiuri insolite valori ale plasticii românești. După un afectuos portret al pictorului **Cornel Medrea (Cornel Medrea, 1965)**, regizorul semnează un interesant eseu despre opera lui Brâncuși (**Pași spre Brâncuși, 1966**). Inclinația înspre analiza permanențelor tematice și figurative îl îndeamnă să realizeze **6000 de ani de artă (1968)**,



Tablouri clasice într-o versiune modernă

o trecere în revistă a progreselor plasticii românești, de la statuetele neolitice la esențializarea capodoperelor lui Tucelescu. Argumentația teoretică face apel și la mijloacele de farmec ale genului, atractivitatea imaginii și muzicii, ritmul nervos.

Temperamentul polemic și novator al regizorului se afirmă însă mai puternic în graiul animației. Aceasta se traduce în primul rînd în experimentarea unor noi tehnici și impunerea unor stiluri grafice aparte. Primul său film, **Brezaia (1968)** este inspirat de o originală formă a fanteziei artei populare. Măștile, iar următoarele (**Bizant după Bizant, 1971, În pădurea lui Ion, 1973** și

Călătoria lui Ion, 1974) valorifică un stil pictural tipic românesc, acela al icoanelor pe sticlă. Toate aceste încercări demonstrează că animația nu este numai domeniul caricaturii însușite și că un subiect potrivit, de obicei grav, poate pune în mișcare o manieră grafică greu de imaginat în arsenalul acestui gen. Dovada o face și **Cale lungă (1977)**, care face apel la desenele lui Florin Pucă pentru a însuși o meditație filosofică.

Universul picturii devine simbolul dramaturgic al filmului **Expertiză de artă (1979)**, unde protagonistul rătăcește printr-un muzeu de artă examinînd autenticitatea expozitelor.

În căutarea artei adevărate (Expertiza)



Ion Popescu Gopo:
**Hazul ca «mime-
sis»**

rizind», pare să fie deviza regizorului animat de un nobil scop didactic. Întrudirea dintre pictură și cinematograf apare în viziunea lui Gopo într-o stare de grație.

origini, de operele de pionierat și de teritoriile situate în penumbră, regizorul caută mereu să facă dreptate autorilor anonimi. Prima concretizare a acestei pasiuni este **Mă-năstirea Curtea de Argeș** (1967), film care dezvăluie detalii ale sculpturilor, frescelor și decorațiunilor interioare din ctitoria intrată în legendă. Realizat în același an, **Eu,**

Ștefan voievod face o investigație asemănătoare în cetățile de scaun ale domnitorului «**lute din fire și repede de singe nevinovat vârsătoriu**», cum îl descrie cronicarul. Analizând stilurile arhitecturale și ornamentele frescelor, autorul caută ecouri ale «secolului luminilor» la o curte bizantină. Preocuparea pentru epocile scăldate în lumina aburoasă a legendei l-a inspirat lui Slavomir Popovici și **Soarele negru** (1968), un pasionant eseu despre temele broderiilor medievale. Artele minore sînt purtătoare ale unor semnificații majore, pare să demonstreze cu obstinație și cu argumente concrete regizorul.

Analiza unor motive de largă răspîndire în arta noastră populară este însoțită de decodificarea lor în ciclul **Semne** (1979). Ele alcătuiesc un limbaj cu sensuri filozofice și compun imaginea ciclului vieții cu etapele sale esențiale: nașterea, nunta, moartea. Încrustațiile din instrumente străvechi, păsări pictate pe lucitoare farfuri de ceramică sau fluturi cusuți pe cămăși vaporosă vorbesc despre dorurile și patimile celor care le-au zămislit. Slavomir Popovici omagiază frumusețea acestor reprezentări dar și puterea lor de a exprima o viziune asupra lumii.

Slavomir Popovici:
**Elogiul autorilor
anonimi**

Documentarul de artă semnat de Slavomir Popovici nu face elogiul capodoperelor sau al numelor intrate în istoria plasticilor. Pasionat de

Învățăm legile compoziției, rizind (Studiu Opus 1)

Optimismul fundamental al lui Gopo nu este o stavilă în fața preocupărilor grave. Omulețul său pare dispus să poarte pe umerii-i fragili grijiile și tainele lumii, călătorind neobosit în timp, spațiu și civilizații. Vijeliosul lui slalom prin istoria omenirii, ilustrînd evoluția geologică a planetelor, pe cea a telecomunicațiilor sau a relațiilor de producție, nu putea să ignore un domeniu atît de inspirator de controversă și gaguri ca desenul. În **7 arte** protagonistul său preferat pornea la atac împotriva propriei umbre proiectată pe zidul unei peșteri și îi cioplea conturul cu toporul de silex, descoperind cu umire reprezentarea siluetei lui. Era o demonstrație a teoriei aristotelice despre arta ca «mime-sis».

După acest eseu glumeț, Gopo a mai încercat și în alte filme să-și spună crezul de plastician. **Studiu opus 1** (1975) este o veselă analiză a compoziției în pictură, ce face apel la exemplul unor tablouri celebre. Maimuțărind-o pe Gioconda sau contemplînd de aproape un nud de Rubens, omulețul încearcă să învelească «lecția de desen». Niciodată încruntat, Gopo rămîne partizanul umorului chiar și atunci cînd își propune un scop didactic. Reușita acestei încercări l-a făcut să revină asupra temei în **Efectul unghiurilor** (1981), unde demonstrația include și domeniul sculpturii și arhitecturii. Umorul își spune din nou cuvîntul și descrețește frunțile învățăcelilor dornici să afle pe calea filmului secrete ale anatomiei capodoperelor. «Să învățăm legile compoziției

**Ecouri ale «secolului luminilor» la curtea bizantină
(Soarele negru)**



Petre Sirin:
Emoția «la obiect»

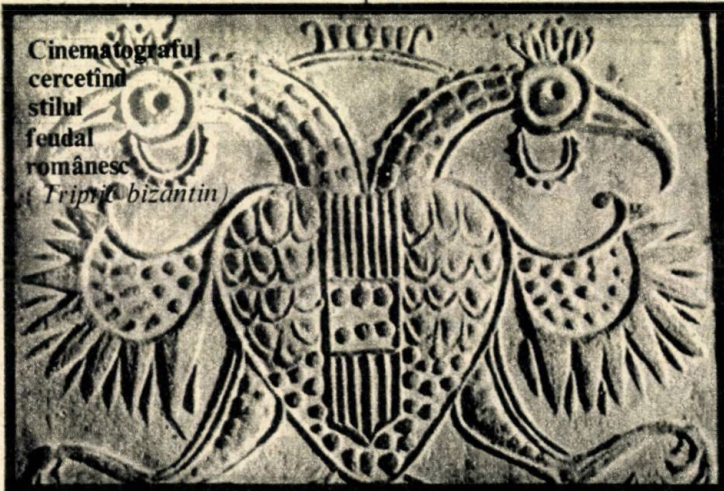
Petre Sirin se numără printre documentariștii care concep filmul de artă ca pe o sinteză între informația riguroasă și omagiul frumuseții. Având grijă să rămână «la obiect», regizorul încearcă să includă în studiul de specialitate detalii de atmosferă care însușesc operele asupra

Alexandru Sirbu:
Un nobil scop didactic

Asumându-și riscul unei abordări mai austere a artelor plastice, unii regizori se dedică unui scop didactic. Alexandru Sirbu se numără printre ei.

Semnatar al citorva pelicule de

Cinematograful
cercetînd
stilul
fendal
romănesc
(Triptic bizantin)



cărora se oprește. **Arhitectura feudală română** (1970) sau **Triptic bizantin**, realizat în același an, analizează stilurile unor străvechi construcții de pe teritoriul României, trecînd în revistă castele, mănăstiri și biserici cu aură legendară. Aparatul zăbovește prin curți interioare, donjonuri și creneluri, căutînd prezența unor elemente originale de artă românească, dar și semne ale timpului în care ele s-au cristalizat.

Respectul pentru valorile clasice îl determină să dedice un film celor mai prețioase tablouri existente la noi în țară (**Muzeul de artă al Academiei**, 1966). Tot din universul picturii se inspiră și în **Pictorul Stoenescu** (1974), un cald portret al pictorului Eustațiu Stoenescu, contemporanul lui Petrașcu, Pallady și Ghiță, a cărui faimă călătorește pe toate continentele. Grijă pentru exactitatea informației se traduce atît în analiza celor mai importante opere dar și în amintirea evenimentelor-cheie ale epocii istorice și artistice. Meticulozitatea referințelor nu exclude emoția în fața unor capodopere, sentiment pe care regizorul îl comunică discret dar convingător. Intuind că «detaliul face poezia», el zăbovește asupra unor amănunte biografice sau de ambianță care explică mai bine personalitatea evocată.

popularizare a noțiunilor elementare de estetică și tehnică, el încearcă să alături lămuririlor pe înțelesul tuturor exemple concrete cît mai grăitoare. Fie că este vorba de capodopere sau de lucrări de serie, modelele sînt analizate prin obiectivul unui aparat care nu se poate obține să-și manifeste entuziasmul în fața perfecțiunii sau ironia față de kitsch.

Scopul filmelor sale este enunțat cu claritate și urmărit cu seriozitate. **Geometria ascunsă și Trei peisa-**

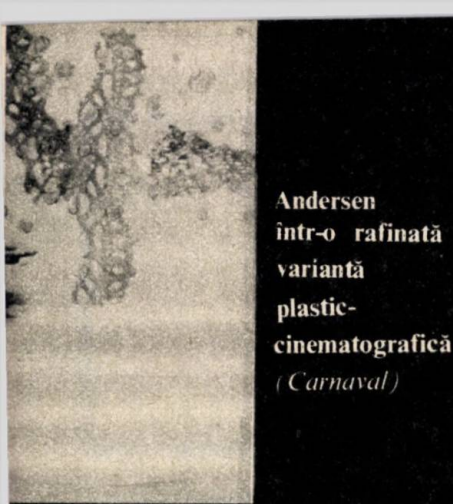
je (ambele din 1974) demonstrează rolul compoziției în pictură, **Arta desenului** (1975) ilustrează tehnicile desenului iar **Portretul în pictură** (1978) pe cele ale portretului. Explicînd mijloacele tradiționale, regizorul nu este însă partizanul unor teme și stiluri uniformizatoare. Dimpotrivă, filmele sale pledează pentru căutările înnoitoare și pentru personalitate. Deprinderea meșteșugului este însă o etapă importantă a drumului către artă. Ca un profesor cu experiență, regizorul știe că, oricît de serioase, lecțiile au nevoie și de divagații umoristice. Alexandru Sirbu le face de cîte ori are prilejul și dovedește și aici mult bun gust. Tonul cald al prelegerilor sale înobilează misiunea didactică a filmelor ce zugrăvesc arta ca pe un teritoriu al frumuseții desăvîrșite dar accesibile.

Ion Truică
Amprenta stilului

Riguroasă și esențializată, hieratică și rafinată, grafica lui Ion Truică

Obiectivul
analizează
tehnica
desenului
(Portretul în pictură)





Andersen
intr-o rafinată
variantă
plastic-
cinematografică
(Carnaval)

a găsit în animație terenul fertil al afirmării sensibilității sale aparte. Austeritatea formei nu este incompatibilă cu vocația poetică a autorului. Așa cum observa într-un comentariu criticul Vasile Drăguț, «el înregistrează cu sensibilitate de seismograf diagrama mișcărilor sufletești, a reacțiilor sale la modificările ambianței». Acesta este într-adevăr sensul animării unor contururi grafice de o eleganță nobilă și spirituațională. Tentat mereu de referința culturală, Trucă își traduce această preferință, fie în neobositul apetit pentru ecranizarea unor opere literare (**Marea zidire** — 1974 după balada «Meșterul Manole», **Remember** — 1977 după poezia lui Nichita Stănescu, **Prințul ferecit** — 1979, după povestirea lui Oscar Wilde) fie în citarea unor stiluri picturale celebre, ca de pildă geometrismul Picasso în «Carnavalul» (1974) sau simboluri brâncușiene în **Cercul** (1981). Personajul său preferat este artistul mistuit de setea de perfecțiune care, deși singuratic, este capabil să se sacrifice pentru semenii în numele unui ideal de frumusețe. Constanța tematică i-a îngăduit lui Trucă desăvîșirea unor mijloace grafice care îl situează printre animatorii cu scriitură de neconfundat. Întîlnirea dintre plastică și cinematograf devine în peliculele sale un moment de artă. Contribuind la înnobilitarea plasticii animației noastre, regizorul a participat și la risipirea unor anacronice prejudecăți privind dramaturgia ei. Desenul animat nu mai este înrobît fabulei și formulei «a povești o poveste». Sensurile sale apar adesea din sugestia de atmosferă sau din metamorfozele formelor și culorilor. Partizan al acestei soluții, Ion Trucă demonstrează că povestea poate decurge din desen. Frumusețea mișcării graficii sale este o dovadă că nu este vorba despre exacerbarea formei ci despre autocunoaștere artistică.

Rubrica «Zece cineaști-pictori»
este realizată de **Dana DUMA**

în direct din Beijing

Șalul brodat cu flori de cireș



O retrospectivă dar și o prospecție în cinematograful chinez confirmă melodrama ca unul dintre cele mai cultivate genuri, existînd încă din 1900 o dată cu apariția primelor semne ale filmului în această parte a lumii. Gen foarte la modă și azi în arta chineză, cu o arie largă de răspîndire de la opera în stil Beijing și teatrul antic, pînă la baletul clasic sau modern, în cinematograful melodrama acoperă mai mult de jumătate din lung-metrajele produse într-un an.

Dar și în acest gen cu tradiție apar semnele unor inovații tematice și stilistice («un nou val», cum îl numește criticul Ding Qiao. Peliculele «melo» cîștigă în semnificație socială și filozofică. Povestirile dulcele depășesc anecdotica simplistă, uneori în avantajul stilisticii. Creatorii sînt tot mai implicați în această evoluție surprinzătoare a cinematografului chinez. Filmele romantice folosesc decori naturali. Adie un vînt proaspăt peste prăfuita melodramă. Dovadă: **Șalul brodat cu flori de cireș**, vizionat la sediul Arhivei din Beijing, a fost realizat de regizorul Zhang Liang — actor de mare popularitate, deținător al premiului celor o sută de flori, care a debutat și în regie cu acest film; **Șalul brodat cu flori...** este povestea a două surori gemene, Floare albă de cireș și Floare roșie de cireș, care în condițiile vitrege sînt despărțite, iar după eliberare se întîlnesc și se recunosc după bucata de șal brodat pe care fiecare o

avea asupra sa. Cele două surori au moștenit, una, talentul tatălui de interpret al baladei, cealaltă măiestria de brodează a mamei. În felul acesta, alături de decorul pictural al orașului Suzhou unde se petrece acțiunea, filmul readuce pe ecran cunoscutele tradiții populare ale regiunii: balada hingtan și broderia pe mătase.

Trecînd cu vederea înclinarea evidentă spre un sentimentalism lacrimogen (copilăria grea a fetelor, crescute de vecini, încercările zadarnice ale tatălui de a le regăsi), ca și unele efecte teatrale (coincidența din final cînd cele două surori își întîlnesc tatăl de curînd întors în patrie), această melodramă, în esență sfîrșește prin a sublinia aspecte sociale determinante ale vieții chineze din ultimii ani. Filmul, aparținînd unei tradiții narative cu rădăcini în literatura veche chineză utilizează codul melodramei în cheie modernă, cu trimiteri la realitatea prezentă, atribuind detaliilor un rol semnificativ (sugestia titlului, poezia numelor, simbolul florii de cireș și al celei de lotus de pe broderie, simbol al purității etc.), și recurgerea la un limbaj mai modern (alternarea planurilor scurte cu secvențe lungi, introducerea flash-back-urilor în cursul acțiunii prezente).

În rolul dublu al surorilor, debutează o cunoscută solistă de operă, Wang Qinbao, evoluînd convingătoare pe ecrane, fără tracul «premierei» cinematografice.

**Mariana OLTEANU-
PARASCHIV**



Patru întrebări trei critici de artă

Filmul despre artă — la noi și pretutindeni — e un gen rar și aproape necunoscut. În dorința de a-l prezenta publicului, a-l discuta și a stimula — eventual — noi preocupări în acest sens, ne-am adresat unor cunoscuți critici de artă. Să le ascultăm părerea.

1. Cum ați defini dumneavoastră categoria documentarului despre artă ca lucrare cinematografică mai mult sau mai puțin autonomă?

2. În ce măsură corespund acestei vocații filmele pe care le-ați văzut?

3. Ce ați putea spune despre alegerea temelor și a «subiecților»?

4. Dar despre comentariu?



Dan Grigorescu:
«Deocamdată sîntem debitori»

1.-4. Am impresia că specificul documentarului «de artă» se constituie, aproape tautologic, din interacțiunea celor doi termeni componenți. Înainte de orice, însă, caracterul de care se cuvine să ținem

Afișul — cartea de vizită a filmului și, evident, a graficianului — pentru *Lucian* e semnat Stend

seama într-o asemenea discuție e acela de **documentar**. Filmul consacrat unei opere de artă, unui artist, unui muzeu, unui curent e, evident, o exegeză — uneori disimulată cu abilitate, cu inteligență, dar, oricum, o exegeză.

Vreau să spun că ne aflăm în prezența unei situații fericite, în care problemele vizualului sînt discutate cu mijloacele și în interiorul teritoriului vizualului. Artă plastică înțîmpină, cum bine se știe, dificultăți care provin dintr-o prejudecată: aceea că obiectul care se oferă văzului, nu are nevoie de o explicație sistematică, pentru că retina poate să judece foarte exact ce e și ce nu e frumos.

Dar discuția nu se poartă, evident, numai între aceste limite. Fără să mă refer, firește, la filmul cu caracter biografic (o biografie, se înțelege, amplu ilustrată în cazul de față), imi

Îngădui să observ că unei asemenea exegeze îi rămâne să explice probleme pe care, în mod obișnuit, privitorul operei de artă nu le discută. Cum se clădește o compoziție picturală? O sculptură care se împlințe în spațiu din jur? Cum acționează, de pildă, culoarea? Cum se stabilesc raporturile, de fiecare dată specifice, între operă și universul realului?

În ceea ce mă privește, cred că, la acest nivel al problemelor, **explicația** e prima datorie a unui comentator: desfășurarea eseistică, paralelă cu arta operei comentate, adesea caldă, nu ține seama de adevărul indiscutabil — acela că o relevare a complexității problemelor e absolut necesară. Uneori, mi se pare

ficul genului trebuie recunoscut, în primul rând, de cinești.

Deocamdată, nu am impresia că se poate vorbi de o preocupare constantă, orientată consecvent spre marile valori ale artelor noastre. De asemenea, nu cred că se conturează îndeajuns de clar un specific al filmului românesc despre artă. Nici că i s-ar datora, deocamdată, atragerea publicului spre problemele artei clasice și contemporane.

Am văzut, firește, de-a lungul anilor, câteva filme memorabile. Mai de curând, unul consacrat maestrului Baba, un altul lui Brăduț Covaliu. Și acea patetică biografie a unui tânăr pictor amator pe care Mirel Ilieșiu

nomă, o categorie estetică aparte, în funcție de ceea ce și-a propus regizorul să facă. Între a fi un fel de scaun pe roți, cu ajutorul cărui vizitatorul unei expoziții să poată parcurge mai lesne — și mai neimplicat — lucrările și până la ilustrarea unui punct de vedere asupra unui subiect, drumul este extrem de lung. Sensul său ar fi, credem, de la servitute spre autonomie. Discuția despre acest tip de film este asemănătoare cu aceea asupra statutului criticului de artă pe care unii îl reduc la un intermediar între artist și spectator, un lector mai gramat al operei de artă, neglind-i astfel autonomia: judecată pătimășă, restrictivă, deci inexactă.

Socotind — și sper să nu ne înșelăm — că am depășit, în general stadiul alfabetizării, nu mai putem crede nici în muzeu făcut din poze sau butaforie, deci în manuale ieftine (contabil însă scump), nici în lecții corecte dominate de grija de a nu scăpa ceva din cele de toată lumea știute.

Documentarul despre artă — filmul de astăzi, mai bine-zis — are capacitatea și datoria să vehiculeze idei, să deschidă orizonturi, să lanseze întrebări sau îndoeli, să facă orice pentru a ne ține (și a se ține) treaz. Dacă cinematograful — arta de a transforma gândul în imagine — a făcut progresele pe care le-a făcut, dacă regizorii actuali se pot socoti, adesea pe drept, urmași ai unor personalități care au intrat în domeniul istoriei culturii, ar fi păcat ca documentarul despre artă să bată pasul pe loc, legat de scoarțele manualelor de școală, cu sau fără frecvență.

3. Dacă cei ce hotărăsc asupra planului ar înscrie cu litere mari, titlul unei cărți recent apărute «Timpul n-a mai avut răbdare» (nici n-au nevoie să citească cartea, doar să rețină titlul), planul ar fi mai judicios. Întocmit și mai util, mai puțin supus viftoarelor regrete (ale altora). Aflia artiști mari sint contemporanii noștri și, din nenorocire, tot sub ochii noștri dispar. Ar fi o datorie a cinematografului să se apropie de acești oameni, să-i încete să vorbească, să le dea un prilej în plus de a deveni nemuritori. În acest sens, filmele lui Mirel Ilieșiu despre Covaliu Brăduț, Margareta Sterian sau, mai recent, emoționanta incursiune în lumea specială a lui Viorel Cristea, sint exemplare. Nu avem un Pallady, nu avem un Pătrașcu și nu avem nici măturii asupra altor mari personalități și, cum pelicula este măsurată, ca și numărul bunilor regizori, nu trebuie să lăsăm timpul să treacă și nici să-l ocupăm cu subiecți fără viitor — chiar dacă li apreciază cîte cineva — sau cu reluarea unor lecții de manual de istoria artei.

Ca prioritate, deci, înțelegem în mod inteligent, nu «contabil», în fața regizorilor stă **prinderea timpului**. Paralele cu această luptă sint nece-

Filmul nostru nu poate recupera arta noastră «printre picături». Și aici e nevoie de un program!

Întru totul util un recurs **didactic**. Se înțelege inteligent, atractiv, pentru că «didactic» nu înseamnă neapărat plicticos.

Am avut prilejul să văd cîteva documentare «de artă». E adevărat că nu foarte multe și am impresia că nici nu s-au făcut prea multe filme de acest gen. Nu am la îndemînă un catalog și nu-mi pot da seama care e orientarea generală a studioului. Mi-e greu, de aceea, să formulez vreo părere referitoare la criteriile care acționează în alegerea temelor. Cu atât mai neclare îmi sint concepțiile care prezidează rarele filme de acest fel realizate de televiziune. Alegerea obiectivelor pare subiectivă și nu există (după cum mă tem) un program coerent, menit să cuprindă istoria artei românești, să prezinte capodopere ale artei românești și universale aflate în muzeele noastre sau să inițieze în principalele probleme ale culturii artistice din epocile mai vechi și ale celei contemporane.

Nu întotdeauna comentariile sau scenariile filmelor pe care le-am văzut mi se par că prezintă punctele slabe ale acestor producții. E adevărat că textul nu e cu totul ferit de formulări rutiniere, de poncifici, de truisme; că uneori abundența metaforelor îl face să fie greu inteligibil. În general însă, cred că se poate observa un efort de adevărată la stilul specific al genului. Am însă impresia că sint încă puțin operatori care își dau seama că o operă de artă impune un anumit sens al lecturii, chiar dacă mai puțin spectaculos, dar care are obligația să fie clar, în prelungirea viziunii artistului însuși. De multe ori însă, procedeele sint previzibile, alternînd trans-focarea cu mișcarea obiectivului pe suprafața tabloului. Cred că speci-

l-a descoperit într-un sat, unde, înconjurat de neînțelegerea ironică a celor din jur, pictează cu un fel de iluminată încredere în propria vocație, susținut de un singur prieten, un sofer de camion, un tânăr voinic și stenic. Autenticitatea imaginii, lipsa de emfază sint admirabile.

Mă tem însă că — în ansamblu — filmul de artă, despre artă nu îngăduie concluzii foarte optimiste. Ai impresia că se face «printre picături» și că nu reflectă o conștiință îndeajuns de evidentă a necesității unui **program** de relevare a valorilor.

Artă de echipă, prin definiție, filmul de acest gen ar avea nevoie, poate, de o discuție — în echipă, cu cinești, artiști plastici și critici de artă pentru orientarea lui spre problemele esențiale ale artei. În ceea ce privește specificul lui, aceasta mi se pare a fi o chestiune a specialiștilor în cinematografie: ei au puțința să-și învețe colaboratorii, autorii textelor de comentariu, cum se realizează un asemenea text pe care publicul îl **aud** și din care trebuie să rețină o idee (mai multe idei) fiind solicitat în același timp de imaginea vizuală.

Radu Ionescu:
«Timpul se grăbește.
Dar filmul?»

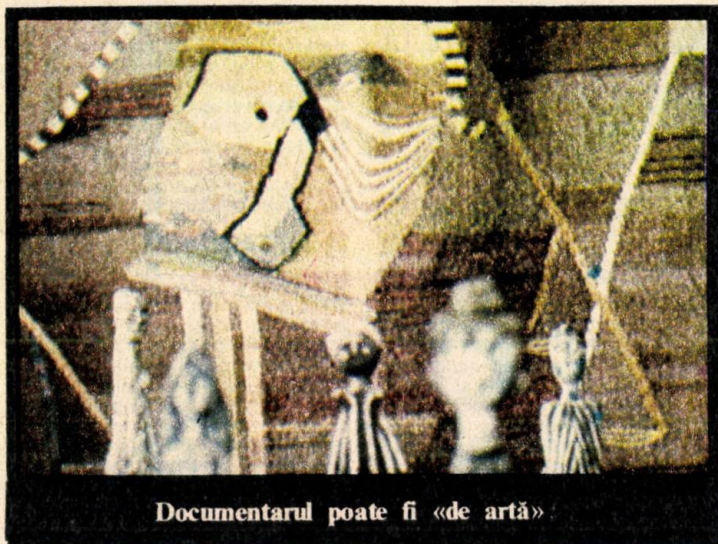
1.2. Da, sau mai bine-zis, documentarul de artă poate constitui o manifestare estetică auto-

Nu unele, ci toate marile personalități ale epocii noastre să fie «conservate» prin film

sare filmele de Idel, Idel noi, reevaluari, distrugerii ale sloganelor și tiparelor mutilatoare ale personalităților. Nu discut filmele, dar simplul titlu-slogan al unora dintre ele mă face să cred că nimic nu s-a schimbat în relația privitor-operă, că re deschid cartea de școală elementară (de exemplu: «Un pictor al omului»). Toți portrețiștii sînt pictori ai omului, așa cum toți artiștii care au pus sufletul și talentul în slujba configurării școlii noastre de pictură sînt patrioți: sau dacă ținem neapărat la un film-formulă, atunci să deschidem, asupra aceluiași subiect o

Andrei Pleșu: «Dăscăleala ucide emoția»

E foarte bine, într-adevăr, să
1. pornim de la problema auto-
nomiei documentarului despre artă.
Publicul larg și, uneori, chiar pro-
ducătorii lui, îl socotesc, de obicei,
o specie auxiliară, un soi de jertă



Documentarul poate fi «de artă»

competiție de Idel, dar de unde
peliculă?

4. Din toate filmele văzute de mine
reiese clar că arta aceasta este
în primul rînd a imaginii, că textul
cît mai redus este mai bun și că
cele mai utile, mai calde și con-
cludente sînt textele care aparțin
chiar artiștilor (cînd aceștia au și
darul acesta). Revin, căci nu se
poate altfel, la cele trei filme mai
sus citate.

Evident, cînd este un film ca
acela al lui Nicolae Cabel despre
tabăra de la Lăzarea, filmul însuși
fiind un poem închinat unor
locuri, formula aceasta este
excellentă, textul nemaifiind
constrîns să se eclipseze în fața
imaginii.

umilă pe care filmul o face
pentru popularizarea artelor
plastice. Înteles astfel, docu-
mentarul e judecat dintr-un
punct de vedere strict prag-
matic: «popularizează» bine
sau prost, sporește «accesibi-
litatea» artelor sau nu. Termenul
însuși de «documentar» capătă,
în cazul acesta, o vagă nuanță
peiorativă desemnînd o peli-
culă a cărei valoare nu stă în
ea însăși, ci în «documentul»
pe care îl livrează. Or, de la
teoria informației încoace, știm
bine că «mesajul» nu poate fi
separat de «mediul» prin care
el se propagă. Un bun docu-
mentar de artă nu e, prin urmare,
un film care slujește conștiin-
cios imaginea pictată sau
sculptată, ci este, înții de toate, o

bună operă cinematografică
care ia în discuție, cu mijloace
specifice, o operă plastică. Între
plastică și film nu e, deci, subor-
donare de vreun fel, ci coordonare.
André Bazin avea dreptate să
spună încă în anii '50: «Cinematogra-
ful nu vine să slujească sau să
trădeze pictura, ci să-i adauge
un fel de a fi». Cu alte cuvinte,
filmul despre artă e un fenomen
de simbioză între două domenii
— cu legi distincte — ale vizualității.
Pe de altă parte, el trebuie să
se înțeleagă pe sine ca act critic,
ca efort de investigare și inter-
pretare a realității numite
«artă». Nu întîmplător critica
de artă își poate găsi în filmul
despre artă un prețios colaborator.
Spre deosebire de critica literară
care, pentru a se exercita, recurge
la același limbaj cu cel al valorilor
la care se aplică (cuvîntul), critica
de artă e confundată cu gravul
handicap al discrepanței dintre
unealta sa de lucru (cuvîntul) și
obiectul pe care îl comentează
(imaginea). Documentarul de
artă e scutit de un asemenea
handicap; el nu mai este
constrîns la o permanentă opera-
țiune de «traducere», ci rămîne
în limitele universului pe care îl
cercetează. E un privilegiu de
care nu se bucură decît plasticienii
însși, cînd fac studii sau replici
după operele altor plasticieni.
Cînd Picasso execută o replică
la «Meninela» lui Velasquez,
el face nu doar un act de creație,
ci și un act critic. Rezultatul
e un obiect artistic din care și
opera lui Velasquez și cea a lui
Picasso ies îmbogățite. Docu-
mentarul de artă trebuie să
aspire la o performanță ase-
mănătoare: la sfîrșitul proiec-
ției sale, și filmul, și plastica
trebuie să iasă în cîștig. Cît
despre Picasso, el nu mi-a
venit în minte în chip arbitrar.
Există în tehnica filmării unei
opere de artă unele afinități
cu tehnica de lucru picassiană.
Mă gîndesc la paradoxul ob-
ținerii formei prin descompunere
mai mult decît prin sinteză.
Filmul are capacitatea de a
izola și exalta detaliile plastice
care, în mod obișnuit, se percep
numai topite în mari ansambluri
compoziționale. Am descoperit
nu odată amănunte semnifica-
tive contemplînd nu imaginea
globală a unui tablou (care trăiește,
dinaintea noastră prin însăși
globalitatea sa), ci contemplînd
imaginea lui bine filmată.
Pentru a descoperi pictura,
filmul o des-face, recompunînd-o
după o rețetă proprie. Așa lăsa
Picasso: găsea efectul optim la
capătul unor succese «distrugerii»,
căuta expresivitatea lucrurilor,
dezarticulîndu-le. Aceeasi libertate
și-o poate lua — față de o
operă de artă — aparatul de
filmat. El o explozează tăcut,
pe dinăuntru, și în definitiv
vede mai mult din alcătuirea
ei decît ochiul uman. În
termenii lui Poussin, s-ar
putea spune că aparatul de
filmare are acces la prospectul
imaginii și nu la simplul ei
aspect. El e expresia mecanică
a unui spectaculos supliment
de atenție. Astfel înarmată,
camera de luat

vederi poate participa nu atât la popularizarea didactică a artelor plastice, ci la permanența lor redescoperire, la retrăirea lor, înnoitoare de la o epocă la alta, pe scurt la fenomenul analizat de Giulio Carlo Argan sub numele de «fruițiune».

2. Cu voia dumneavoastră — și animat de cele mai bune intenții — voi răspunde la această întrebare fără menajamente. În general, documentarele despre artă pe care le-am văzut la noi mi s-au părut iritant de slabe. Poate n-am văzut destule, dar mă îndoiesc că între cele care mi-au scăpat se află capodopere. Problema aceasta ar cere un studiu temeinic, de cu totul altă anvergură decât cele câteva pagini ale anchetei de față. Viciul fundamental al producțiilor pe care le cunosc rezultă din tocmai greșita înțelegere a rostului documentarelor despre artă, la care m-am referit răspunzând primei dumneavoastră întrebări. Se mizează, de regulă, în chip disproportionat, pe caracterul **educativ**, «de popularizare» al filmului despre artă. O dascăleală ostentativă, mediocru școlar, ucide deopotrivă emoția și efectul optic. Documentarul despre artă echivalează, în aceste condiții, cu răsfoirea plicticoasă a unui album, punctată, ici-colo, de informații de dicționar, sau de poncife jurnalistice curente. «Educativul» e luat în accepțiunea lui cea mai acră, aceea a platitudinii divulgative, a vulgarizării de minimă rezistență. Din punctul de vedere al artei cinematografice, rezultatele sînt modeste, întrucît efortul regizoral se concentrează nu asupra propriilor mijloace, ci asupra subiectului ce urmează a fi tratat. La rîndul său, subiectul propriu-zis e rezolvat mai întotdeauna cu o neînțeleaptă cuminenie. Se pune un vast accent asupra aspectului tematic al artei, neglijîndu-se analiza limbajului ei, singura capabilă să-i explice valoarea. Se vorbește cu iresponsabilă superficialitate despre «realism» (înțeles ca simplă «fidelitate» față de real) și se cade prea des în capcana tuturor locurilor comune ale unor ani revoluți. Se abuzează stereotip de biografie. Mai toate documentarele dedicate unui artist încep cu «s-a născut la...» și se termină cu «a intrat pentru totdeauna în tezaurul artei universale», sau cu «darul făcut de artist poporului său». Expresii ca «sufiu înnoitor», «curenturătoare frescă socială», «umilința vieții celor mulți», «dragoste de natură» etc. invadează comentariul imaginii pînă la asfixie. Alături de platitudinea textelor, vom semna, cu egală dezamăgire, platitudinea optică a producțiilor în discuție. Filmările sînt fie candid ilustrative, fie juvenil lirice, fie căznit interesante. Rareori au har cinematografic real. Pe scurt și ca să dau o idee mai precisă despre criteriile mele, nu mi-au plăcut, din filmele văzute, decât cele semnate de Mirel Ilieșiu și de Doru Segal. Celelalte mi s-au părut fie înfrîntătoare, fie

neutre, abia calificabile la rubrica «suficient». Îmi vine din nou în minte André Bazin: «filmele despre pictură valorează atît cît valorează cei care le fac.»

3. Nu știu cîte filme despre artă se realizează la noi anual. Bănuiesc că nu atît de multe încît să fim într-o criză de teme și subiecte. Splendoarea producției noastre cinematografice stă, cred, în faptul că totul e încă de făcut... Iarăși nu știu

fi — cum ar putea părea la prima vedere rezultatul unei retrospective moleșeli sentimentale, ci o operațiune de salvare — fie și parțială — a ceea ce uneori nu mai poate fi salvat.

4. Ceva despre eșecul unui anumit tip de comentariu am spus deja mai înainte. În genere, comentariul păcătuiește la noi prin **lipsă de profesionalitate**. Uneori e tauologic: vedem un pelsaj cu dea-

«Filmele despre pictură valorează atît cît valorează cei care le fac»

după ce considerente se stabilește planul tematic. Mă gîndesc doar că ar fi bine ca acest plan să țină cu chibzuință seama de interesele spirituale ale acelora care urmează să-l dea corp. Libera opțiune pentru o temă sau alta e primul pas al creativității și cea mai sigură garanție a împlinirii ei. Ar fi bine, deci, să se treacă cît mai des peste calculele conjuncturale: să se facă, de pildă, un film despre Aman atunci cînd cineva simte nevoia să-l facă și nu numai atunci cînd e o aniversare Aman. Socotesc deci — pentru a răspunde întrebării dumneavoastră — că cele mai bune propuneri și priorități tematice sînt cele pe care regizorii înșiși le pot formula, cele pe care patosul lor intim le resimte drept imperative.

Aș cere, totuși, studiourilor noastre un serviciu: pe lîngă filmele propriu-zise despre artă pe care le programează, să-și asume — în subsidiar — și un rol de arhivă. Aș fi fericit să știu, de pildă, că acele părți din București și din alte orașe ale țării care sînt destinate — cu rost sau fără rost — să dispară, vor rămîne conservate într-un bogat tezaur cinematografic. Lucrul ar trebui făcut sistematic, sub supraveghere de specialitate; căci el n-ar

luri, iar comentatorul ne anunță că avem dinainte dealuri... Alteori textul are o neavenită morgă pedagogică; uneori e prea retoric, uneori prea dulceag. Foarte supărătoare e o anumită inflație a metaforei, care ține loc de idei și de instrucție de specialitate. Prea rar, comentariul are deschidere culturală reală, prea rar se depășește «instrucitivul» de tip liceal. E nevoie, pe scurt, de cultură și de scrupul al meseriei. Talente există. Dar necultivate, ele produc opere cu virtuți precare, care nu slujesc nimănui. Pe această linie — pornind de la o aspră luciditate, dar și de la o autentică încredere în calitățile latente ale regizorilor noștri — e de sperat un eficace efort de maturizare. O frază a lui Eugen Schileru dintr-un articol despre film apărut prin 1966 exprimă foarte bine ceea ce eu însumi gîndesc acum despre documentarul nostru de artă «Pasiunea semnatarului acestor rînduri pentru cinematograf — spunea Schileru — nu-l împiedică să considere că în comparație cu literatura, artel plastice, muzica, cinematograful (filmul despre artă — am preciza noi) nu a depășit încă vîrsta adolescenței sau, în cel mai bun caz, a tinereții».

Un oaspete
de onoare
al cinematografilor:
Corneliu Baba



Cum ați ajuns să faceți filme?

Cînd și cum s-a născut pasiunea pentru film? Care au fost resorturile ce au declanșat această dorință de a pătrunde într-un univers care, dincolo de aparențele sale strălucitoare și tulburătoare, ascunde o neîncetată, istovitoare căutare, enormă dăruire și abnegație.

Am pus aceste întrebări cîtorva regizori de film...

Andrei Blaier:
«Hoții...», ei m-au marcat

Nu «am visat de mic copil să fac filme», cu toate că am avut ocazia să văd cum se filmează încă de pe atunci. Un tînar din cartier, Iulian Baicovski, făcea niște filme scurte, cu interpreți amatori, în care, desigur, rolul principal îl juca el. Subiectele îi aparțineau, de asemenea. Poate atunci m-a neliniștit prima oară povestea cu filmul: îl vedeam pe autor pe ecranul din sala mare a grădiniței, salvîndu-ne strada de niște țilhari; pe urmă îl regăseam pe erou în curte la noi, în mare amiciție cu «țilharii».

Pasiunea adevărată pentru cinematograful am încercat-o tîrziu și oarecum întimplător. Desigur, în adolescență, vedeam multe filme. Unul dintre ele m-a captivat, l-am revăzut de nenumărate ori și poate că atunci m-am gîndit, prima oară, să-mi apropiu acel univers, care deodată mi s-a părut posibil.

Filmul acela se numea **Hoții de biciclete**. Și am crezut în naivitatea mea că puternica senzație de viață ce răzbătea de acolo, aș putea vreodată s-o obțin și eu.

De atunci poate s-a cristalizat intenția mea de a face film, corelată cu instruirea mea în Institut, mai tîrziu, și cu anii de strădanie ce au urmat.



Iosif Demian:
Obsedat de «Insula»

Nu pot preciza data primului film văzut de mine, deși îmi persistă și acum în memorie două imagini inconfundabile. Poetizînd, aș zice că, mai apoi, de cînd am dobîndit independența spectatorului de cinema, am încercat să caut pînă la obsesie acele imagini. Dar n-a fost asta. Am mers să văd filme în neștire, așa cum au făcut-o sau o mai fac și alții, dintr-un atașament inexplicabil, dintr-o dorință de cunoaștere și evadare într-o lume atît de diversă și îndepărtată.

Am mîncat film cu pîine, cum se zice uneori, și nu cred să-mi fi scăpat vreunul din toate cîte s-au proiectat în orașul copilăriei mele.

Am văzut și **Oameni curajoși și Ora 6 după război** și **Anna Zacheo și Căluțul cocoșat**. N-am pierdut **Orez amar**, **Djambul Djambaev**, **Oala cu cinci picioare**, **Învățătoarea din Sătrii**, **Departee de Moscova** etc., etc.

Am văzut și revăzut, de la caz la caz, totul, fără discernămint.

Și nu mă interesau, pînă-ntr-o zi, nici cum se fac filmele, nici cine le face. Rămîneam, eventual, cu o simpatie față de actori. Repet: pînă-ntr-o zi. Ziua în care am văzut, într-o sală mică, dispărută între timp, filmul **Insula**. Dacă nu par deplasat, aș zice că acel film «m-a durut». Am început să caut,

să văd ce zic și alții și, din fericire, despre acel film s-a scris mult.

Aveam cum s-ar zice nasturele, la care trebuia să mai cos o haină. Cîțiva ani de ezitări, apoi biletul de tren pînă la București, vizita medicală și înscrierea la secretariatul din Schitu Măgureanu. Și examenul de admitere. Atît de simplu a mers totul încît de multe ori fac eforturi mari să-mi mai aduc aminte. Și asta pentru că filmul cu problemele lui, cu lumea lui, îmi pare condiția firească de a trăi și de a munci și asta cred că ține de cînd mă știu.



Francisc Munteanu
De la cinematograful Savoy la «Valurile Dunării»

Primul contact cu filmul l-am avut în 1945, cînd m-am angajat om de serviciu la cinematograful «Savoy» din Arad. Afișam fotografiile «programului următor», măturam sala de spectacole, rupeam biletele la control, iar noaptea, păzeam avutul instituției. Pentru această muncă primeam două salarii și amîndouă în natură. Primul, îmi asigura proprietatea asupra obiectelor găsite în incinta cinematografului: pălării, umbrele, ochelari pe care le comercializam la piața de vechituri. Cel de al doilea salariu îmi dădea dreptul să folosesc scena din spatele ecranului, ca locuință. Vizionam fiecare film de 30-40 de ori și de multe ori din spate. Știam după replici sau după muzică dacă se apropie pauza sau sfîrșitul filmului. Marile șlagăre, zîmbetul Irinei Dunne, rîsul lui Robert Taylor sau privirile melancolice ale lui Dick Powell îmi produ-

ceau greață și mă urmăreau și în vis.

Apropierea de arta cinematografică i-o datorez lui Andrei Blaier. M-a chemat să-i scriu scenariul pentru filmul **Mingea**. Până atunci publicasem câteva romane, scrisesem mai multe piese de teatru și eram Laureat al Premiului de Stat pentru literatură. După terminarea scenariului mi-am schimbat felul de a scrie pentru toată viața. Dacă astăzi scriu scurt și voit fără metafore, i-o datorez tot lui Andrei Blaier. Am fost invitat de mai multe ori la turnarea filmului. Textul scenariului s-a respectat, decorurile aduceau cu ceea ce îmi imaginasem și totuși filmul era un alt film. Filmul lui Blaier.

La cel de-al doilea scenariu, **Valurile Dunării**, m-am angajat ca regizor secund pe lângă Liviu Ciulei, să văd metamorfoza transpunerii textului scris în imagine. Pentru că Ciulei juca și rolul principal, am avut marea șansă să stau mult în spatele aparatului de filmat. Și la **Valurile Dunării** s-a respectat scenariul, dialogul și totuși filmul nu era cel imaginat de mine. Pentru prima oară la **Valurile Dunării** mi-am dat seama că dincolo de textul scenariului, regizorul mai spune ceva. Regizorul transmite spectatorilor concepția lui despre lume, despre viață. În asta constă arta lui.

Să mă ierte colegii de breaslă în ale scrisului, scenariul e doar un pretext sau un component al filmului cum e și muzica, jocul actorilor sau decorurile. Una din cele șase arte, pe care, combinându-le, regizorul creează pe cea de a șaptea.

Această posibilitate de a spune ceva în plus față de scenariile pe care le scriu m-a apropiat de regia de film.



Geo Saizescu:
Ce-ar fi dacă și eu...

Nu este nimic senzational în nașterea pasiunii personale pentru film. La început a fost numai bucuria de a vedea film, film cît mai mult film. După aceea «mi-a

Ancheta «Cum ați ajuns să faceți filme? este realizată de **LUCIA BOGDAN**.

venit gîndul: «Ce-ar fi dacă și eu...».

Pe vremea liceului făcînt la Drobeta-Turnu Severin, înainte de anii '50, nu ieșeam cu colegii din sălile de cinematograf la proiecțiile neîntrerupte cu filmele lui Chaplin, Stan și Bran, Pat și Patachon, frații Ritz și frații Marx. Elevii dădeau buzna mai ales la comedii, la filme muzicale sau de dragoste. Eu și colegii mei, mergeam însă cu consecvență la comedii. A doua zi imitam la școală marii comici, făceam glume în stilul lor, începeam să visăm la o «comédie à la roumaine...».

Și a venit anul 1950, cînd o profesoară dotată, pe nume Avakian, a pus în scenă, cu elevii de la Liceul de băieți și de fete, «Livada cu vișini» de Cehov. M-a distribuit în rolul lui Lopahin. Am avut succes (ca actor!) și atunci pentru colegi, profesori și chiar și pentru mine a apărut firească întrebarea: «Ce-ar fi, dacă și eu...».

În acel an, se știe, a luat ființă Institutul de artă teatrală și cinematografică din București. Cu colegii, am plecat care mai de care spre Capitală, să ne încercăm puterile. Fiecare în altă parte, la altă facultate.

Eu am vrut să fac film... Nu m-a lăsat familia! Am intrat la Filozofie. După un an, am urmat Conservatorul de muzică și de-abia în 1953, am concurat la regia de film și am reușit spre satisfacția... familiei!

Și așa a început aventura!



Savel Stîopul:
Din cauză de ganglionii

Totul a început din cauză că eram — cum zicea mama mea, tar-

macistă — un copil limfatic. Am fost dus la mare, la soare, și acolo am văzut teatru de păpuși, într-o baracă. Păpuși aveam și eu destule, de-mi spuneau toți că parcă aș fi fată. Dar spectacolul pe care l-am văzut la baraca din Eforie m-a înnebunit complet. Semiîntinericul, oamenii așezați, nerăbdători și privind toți spre același loc, păpușile cu voci ciudate — era ceva absolut diferit de tot ce văzusem pînă atunci în scurta mea viață. Păpușile mi-au otrăvit existența și lor și ganglionilor le datorez marea mea nebulie, visul de a face artă. Ajuns acasă în tîrgul meu, am reprodus aidoma ce văzusem acolo, am inventat fel de fel de instalații, de trucaje, am folosit toată lenjeria casei, am înșirat toate scaunele și la fiecare spectacol luam preț de intrare. Făceam tot — scenariu, decor — jucam pe rînd toate rolurile.

Tot ganglionii m-au mai dus și în vara următoare la mare și atunci am văzut, pentru prima dată, circul. Mama a înțeles că eram bolnav după circ și m-a dus în fiecare seară la același spectacol. Cînd m-am întors, mi-am făcut acasă circuit propriu. Aveam la Focșani o grădină foarte frumoasă și dădeam un program bunilor. Eu eram, bineînțeles, directorul circuitului și mai jucam rolul clownului — evident cu mare succes; veneau toți vecinii din cartier și aveam încasări serioase. Am fost conștient de succesul meu ca realizator cînd după o vreme — eram acum de vreo 11 ani — m-am întîlnit în piață cu «trapezistul» meu, cam de aceeași vîrstă, care mi s-a adresat cam cum te adresezi unui boss: «Nene Savel, cînd mai facem un circ să mai scot și eu un ban?» Mă simțeam un profesionist important, dar între timp făcusem o nouă pasiune: cinematograful. Mi-amin-

Filmul și... sportul

Ștacheta

Uneori eu cred că sînt ca săritorii la înălțime într-o lume în care recordul este de doi metri iar noi ne antrenăm într-o sală în care ștacheta e pusă la 1 m și 8 cm, dar partea cea mai proastă este că încăperea are tavanul la 2 metri și grija noastră e mai mult să nu ne spargem capul decît să nu dărimăm ștacheta. Dar am să iau de la un prieten o cască de motociclist și o să-mi ridic ștacheta la 1 m și 12 cm, asta ca să nu sperii tavanul, dar să-l obișnuiesc.

Ada PISTINER

tesc și astăzi de filme ca **Hong Kong**, de **Gulliver** și de nenumărate actrițe foarte frumoase. Prima dată am avut senzația că am început ceva despre cinematograful privind un plan-detalu — picioarele unui băiețel care nu ajungea la pedalele pianului — mi-am imaginat cum aveau să arate picioarele aceluiși, devenit matur. Ceea ce s-a și întâmplat în secunda următoare. Am avut un șoc. «Colaborasem» deci cu regizorul și eram tare mândru. Ca adolescent, mă duceam la cinema să văd fetele, dar de îndată ce începea filmul, uitam de ele și mă fura acțiunea. Cam în același timp soseise în piața orașelului o caravană cinematografică **ONC** și acolo am văzut primele filme românești semănate de Paul Călinescu. Am înțeles că și românii pot face cinema. Acasă, îmi proiectam cu o lanternă magică desene decupate din ziare cu aventurile profesorului Nimbus.

Am gândit serios că există o profesie de regizor abia cînd activînd în cadrul liceului la cercul de teatru, am pus în scenă «O scrisoare pierdută» și mi-am inventat pentru uzul propriu un caiet de regie. Mai tîrziu, în anii studenției, am tot căutat un curs de regie cinematografică, dar nu l-am găsit. Am intrat la Politehnică, cu gândul să aflu mai multe despre tehnica filmului. Dar curînd mi-am dat seama că aici nu voi găsi nimic. Eram nebun după cinema și mă interesa tot ce se scria în ziare. Mama mi-a înțeles pasiunea și tot interesîndu-se în jur, a aflat de la neobositul animator de teatru de amatori, regizorul Daniel Georgescu, că există un curs, al altui Georgescu zis Georgescu-film. Tot căutînd acest curs, am ajuns la Conservatorul de artă dramatică și cît pe aici să mă fac actor, mi se ceruse consimțămîntul scris al părinților și între două tramvale mama mi l-a dat, dar între timp am avut noroc că s-a înființat cursul de regie. La examen, Maximilian m-a întrebat dacă pe scenă se mîncă cu farfuriile pline sau cu ele goale; nu mai țin minte ce i-am răspuns, dar am înțeles că i-a plăcut. Și după cîteva exerciții pe care le-am executat ca în transă, m-am trezit admis la regie. Am renunțat cu ușurință la Politehnică. Nu-mi pare rău. În Institut l-am avut profesor chiar pe maestrul Jean Georgescu de la care realmente am avut de învățat foarte mult. În primul rînd să gîndesc actul cinematografic independent de orice altă formă de spectacol. Sublimă ingratitudine!

Timotei Ursu: **Cînd m-am îndrăgostit de cinema? Astăzi!**

Într-un anume fel, întrebarea mi se pare cam coclîtă și sortită să provoace un răspuns ruginit: «E-he-hee, pin'a nu apuca eu să beau ceai de sunătoare...!» Însă oarecare orgoliu (vedeți, n-am spus: un orgoliu oarecare) mă face să cred că nu asta așteptați de la mine. Ce-i drept, de-acum douăzeci de ani, cînd decolam realizînd la Cluj primul film jucat, pare-mi-se din activitatea cineaților de la noi (pe titlul său **Antiteza**), a trecut de suficiente ori septembrie peste august ca, la fiecare început de octombrie — frunzele tinzînd înspre starea de stol — să oblige la intîme bilanțuri. Dar, într-o cinematografie în care valoarea faptelor de film riscă mult prea des să fie confundată cu numărul lor, acreditînd frecvent îndoielnice identități, mă miră drept să spun, că v-ați gîndit și la mine.

Cînd și cum «m-am îndrăgostit de film»? Astăzi! Zău că astăzi fără nici un fel de exagerare. Poate că știți că în vremea din urmă am mîndria de a încerca să fiu de folos într-o merituosă Școală populară de artă, la care amatorii vin să se gîsească pe ei înșiși. **Astăzi**, chiar astăzi, doi dintre elevii mei mi-au povestit o întîmplare, în drum spre casă. De felul lor dimbovițeni și avînd concediul în septembrie, însoțiți de neveste au pornit într-o cursă cu auto-stopul, tînerșee, să-și cunoască mai îndeaproape Ardealul. Poposind la hotelul din Cîmpeni, în sufletul Apusenilor, se uită ei pe fereastră și văd cinematograful peste drum. Trebuia să înceapă acolo ultimul spectacol din acea seară și din acea săptămînă, cu un titlu care lor, elevi ai unei clase de film, le-a tăiat brusc tragerea de inimă către berea din colț: **Moscova nu crede în crimă**. Nu văzuseră filmul la București, la vremea lui, și bucușii de ocazie, au dat — cu soții cu tot — buzna! Decît că n-aveau noroc: nefiind întrunită suma minimală de 12 spectatori, «rularea nu se ținea».

Au ieșit în stradă: «dom'le, am auzit că ăsta-i un film bun, bun de tot!» Au convins o pereche; mai lipseau trei. Dar, ca un făcut,

nimeni din Cîmpeni n-avea chef de cinema, în seara aceea făcută pentru bere.

— Și... — îi întreb — ce-ați făcut?

— Păi, casierita dădea să închidă ghișeul de bilete, dimineata se schimba filmul, ce era să facem? Am traversat în fața hotelului și am început să strigăm: haideți fraților, turiștilor, habar n-aveți ce film e vizavi! La început s-au uitat lung și foarte ciudat la noi. Pe urmă, după film, fiindu-ne foarte sete, ne-am dus totuși, cu soțiile, la o bere, mai erau cîteva minute. Ne-a adus halbele «în picioare», am dat să plătim, dar ospătarul — moț cînstit — ne-a răspuns: «no, că astea or fost plătite-gata, de oarecine». Am vrut să știm de cine, n-am aflat, n-am putut afla.

...Pentru că cel care consemnează, acum, această banală întîmplare semnează uneori și scenariul și pentru că trebuie să evit orice risc de confuzie, mă simt obligat să divulg numele celor doi elevi: Matei Cornel și Dumitru Banu; primul absolvent al anului doi, cel de-al doilea abia al primului an.

Și uite-așa, dacă mă gîndesc bine, mi se pare că «iubesc filmul» de azi; din **această** seară în care mi-a fost povestită **această** banală întîmplare. Dacă mă gîndesc foarte bine, e chiar oleacă nostim că s-a întîmplat așa; nu credeți?!...

Constantin Vaeni: **Visam să ajung fondist ca Zatopek, dar ...**

Din mulțimea întîmplărilor și a coincidențelor care au determinat apropierea mea de cinematografie, care au declanșat, aș zice, această «fantastică aventură a vieții mele» numită regie de film, una mi se pare că rămîne esențială.

...Prin anul '55-'56, într-o zi de pe la începutul verii, mincam nuci pe scara unui vagon de clasa a II-a a tramvaiului 3, oprit în stația de la Cîșmigiu. O tulisem de la școală mai devreme ca să ajung la antrenament, fiindcă făceam sport cu disperare, visînd să ajung fie fondist, ca Zatopek, fie boxer ca Linca ori Titi Dumitrescu, fie rugbist ca Penciu. Mă plimbam deci cu tramvaiul în drum spre stadion,

cînd două mîini m-au tras jos, tocmai în clipa în care tramvaiul pornea spre stația următoare. N-am mai ajuns în ziua aceea la stadion, ci la etajul III al Institutului de teatru și cinematografie, în clădirea de la podul Izvor, deasupra Teatrului «Bulandra». Acolo, într-o încăpere mică, am fost urcat pe o scenă și pus să fac tot felul de «drăcii» de către un tînăr blond, subțirel, fermecător de prietenos: Andrei Blaier. Am aflat apoi că de fapt «drăciile» au însemnat «probe de aptitudini» pentru un viitor rol în filmul de diplomă pe care tînărul blond — el fusese, dealtfel, cel care mă smulse de pe scara vagonului de clasa a II-a a tramvaiului 3 — urma să-l realizeze. Filmul s-a numit **Ora H**.

Pentru mine s-a deschis de atunci poarta unei lumi fantastice în care am intrat cu toată ființa, cu toate ambițiile și visurile virstei... Am să înțeleg mai tirziu dacă, rămînînd în această lume, am făcut rău, am făcut bine. Restul... a fost cumplit! Anii de studenție n-au venit prea ușor, fiindcă am fost de patru ori respins la admitere, e drept, la actorie, deoarece regia de film încă nu se reînființase. Cînd, în 1963, comisia de examen, condusă de Liviu Ciulei, m-a declarat «admis», n-am mai avut putere să mă bucur. Am încercat aceeași sîrșeală, după alți 12 ani, la premiera bucureșteană a **Zidului...**

Olga Zissu:

Ca un Everest pe care te ambiționezi să-l escaladezi

E greu de știut ce anume subtilă alcătuire mentală și temperamentală face, ca pentru un om anume, culorile, sunetele sau numerele (acest «sau» este multiplicabil la infinit) să aibă și să se orînduiască într-un anume sens, cu o anume semnificație, în cadrul unui ansamblu armonios organizat, care este lumea înconjurătoare.

Dealtfel încercarea de a răspunde ar implica dezvăluirea unor resorturi mai tainice, a căror scoatere la iveală ar fi, cred, inutilă pentru alții și dificilă pentru mine.

Pentru a eluda chestiunea, prefer să notez ce **nu** am făcut, pînă

a-mi alege (sper că nu din eroare) profesia pe care o am.

Nu am făcut versuri. Nu am organizat spectacole teatrale ca elevă și nu am recitat nicicînd poezii în public. Nu am avut teatru de marionete și nu am făcut (din păcate) fotografii ca amator. În schimb... Dar v-aș sugera să deplasăm puțin întrebarea, înlocuind un cuvînt: «Cum **funcționează** o pasiune?» Să trecem de la confesiune spre **disecție**.

Cred în necesitatea liberei opțiuni în alegerea unei profesii apte de a capta toate resursele mentale și afective ale unui om. Pe viață. Mai cred că o vocație puternică îl împinge pe om către făgașul lui propriu. Uneori, drumul nu este găsit dintr-odată (biografiile celebrităților ne-o spun adesea). Mai multe pasiuni pot coexista. «Le violon d'Ingres» al lui Goethe era pictura. De asemenea, cîmpul alegerilor poate fi un avantaj de posibilități. Cehov, Bulgakov, Vasile Voiculescu și Țuculescu o spun îndestul. Există desigur și riscul erorii din start, care necorectată la timp se răsfrînge atît asupra individului (un țel propus și atins nu implică neapărat o pasiune, poate fi și un calcul), cît și asupra societății care îl poartă în circă... sau îl exclude. Oricum, operația este dureroasă... iar noi riscăm să ieșim din temă.

Restringînd domeniul pasiunii la cea a realizatorului de artă, aș spune că el profesează fără intermitență. Oricînd, oriunde, ceva îi sustrage atenția, într-o anume suită de idei proprii lui însuși. Deprinderea de a privi în jur (și cred, sper) în el însuși, îi este, nu o a doua natură, ci natura sa însăși. Oricum, opera de artă implică întîl un proces de selecție și apoi unul de organizare într-un tot coerent, din infinitatea de observații și constatări posibile.

Regizorul de film are de înfruntat, în exercitarea pasiunii sale, însăși multitudinea și varietatea elementelor prin care se exprimă și care, insuflețite sau nu, îi sînt vitale. Înainte de toate, pentru mine a fost documentarul. Apoi filmul de ficțiune și acum documentarul din nou. Mereu de bună voie și nu ca o pendulare, ci ca un cumul. Cred că știu aproximativ ce voi face în viitorii 3—4 ani. Este prematur și inutil să dau detalii. Ce e important, cred, e că doresc, vreau să ridic flamura pentru ceea ce se numește filmul utilitar (din nou să rac termenul, pentru marea gamă, paletă sau claviatură). Filmul de protecție a muncii, de pildă, îmi

pare ca un posibil «exercițiu de variații pe tema dată». Pentru mine el este incitant ca un teren insuficient explorat.

Cred că este propriu alcătuirii umane, cînd ființează normal, să încerce mereu ceea ce pare dificil. Răspunsul frumos al lui Hillary, referitor la impulsul de a escalada Everestul, constituie în adevăr firescul condiției umane, cînd nu e tulburată temporar de inutil obositor. Dar nu de Everest ducem lipsă. Într-o formă sau alta, ne este mereu în preajmă. Fiecare îi are Everest-ul său și, iar și iar, pornește la escaladare. Pînă cînd? — s-ar putea pune întrebarea.

Pînă cînd reușim, firește.

Sau măcar, atîta vreme cît trăim.

Mircea Moldovan: **De la poezie spre scenă și ecran**

Cîndva, prin clasele primare, iar apoi în liceu, scriam versuri și visam să devin poet.

Tot de pe atunci, adică din primele clase, am început să recit versuri. Am jucat chiar în cîteva piese și am hotărît să devin actor. Povestea asta a ținut mai mult. Eram un cinefil pasionat, dar tot actor voiam să devin.

Pe urmă... Pe urmă am descoperit o revistă, și-n revistă erau săptămînal două cronici... două. Una semnată de o femeie, alta de un bărbat. Se pare că atunci am început să cunosc și, mai ales, să simt filmul.

M-am hotărît definitiv: voi fi regizor. Am început să fiu regizor de teatru... la școală. Am pus în scenă chiar și o revistă muzicală.

Cînd am terminat liceul, am venit în București, să «dau la Cinematografie». Numai că Cinematografia nu mai exista, era numai teatru. Și nici măcar regie de teatru. Am dat examen la actorie, am reușit, am absolvit.

După patru ani de la absolvire, am primit un telefon la Teatrul din Sibiu unde eram actor. Un fost profesor de la Institut, care-mi cunoștea pasiunea m-a anunțat: «S-a reînființat secția de regie. Săptămîna viitoare: examen». M-am certat cu directorul care nu-mi dădea voie să plec. M-am urcat în tren, am ajuns, am dat examen... au urmat alți cinci ani de studenție...

a 7-a și
celelalte arte

Omul, peisajul, orașul

1. Pornind de la definirea arhitecturii, ca fiind activitatea prin care este organizat cadrul de desfășurare a existenței oamenilor, este evident că nu putem concepe nici un film în afara acestui cadru. Ce legături, raporturi, relații se creează între film și arhitectură, știind că filmul este o artă de sinteză?

2. Regăsiți în filmele românești «specificul» arhitecturii naționale?

*Prof. univ., arh.
Cezar Lăzărescu:*

Filmul e o construcție emoțională, ca și arhitectura

1. La prima vedere pare greu de stabilit asemenea relații. Dar amindouă aceste arte aparțin spiritului omului și, deși folosesc alte elemente și alte relații, ambele realizează o «construcție emoțională», o compoziție. Pe acest teren se face

joncțiunea. De multe ori am auzit vorbindu-se de o «arhitectonică a filmului» și cu toate că termenul nu mi se pare cel mai riguros, cred că el se referă tocmai la o structură logică, clară, așa cum are orice construcție de arhitectură. Numesc arhitectură numai construcția capabilă să impresioneze, să creeze emoții receptorului, așa cum numesc film numai pelicula ce poate naște sentimente, trăiri și reacții.

Există apoi, între film și arhitectură, o anumită similitudine de mijloace, în sensul îmbinării unor procedee tehnice pentru a obține efecte artistice, emoționale. Și filmul și arhitectura au reguli specifice de compoziție, legi de proporție care sînt mai vizibile în arta operatorului, în știința «construirii» unui cadru, în stabilirea echilibrului lui plastic. Cred că ar putea fi realizate filme numai din imagini, fără vreun comentariu sau

dialog. Filme care să exprime idei doar prin imagini. Unul dintre ele îmi pare **Memoria trandafirului**, în regia lui Sergiu Nicolaescu. Dealtfel, cred că în cinematografia română, adeseori imaginea și decorul reprezintă valori reale. Mă gîndesc la filmele lui Mircea Verolui, unde aspectul plastic este mai evident, mă gîndesc chiar la **Bietul Ioanide**. Și filmul și arhitectura sînt arte eminamente sociale. Majoritatea oamenilor consideră arhitectura doar casa în care locuiesc, or aceasta este una din gravele și frecventele greșeli care se fac în definirea acestor arte de către neprofesioniști. Este esențial de știut că arhitectura cuprinde întreaga organizare de spațiu a oamenilor, adică locuința, spațiul de muncă, de divertisment, de asistență socială etc. Personalitatea umană se raportează la toate acestea în ansamblu și își definește în

funcție de ele o anume atitudine socială.

2. Nu știu dacă pot recunoaște în filmele românești atmosfera unui anume oraș, poate și pentru că nu le-am văzut pe toate, dar în **Bietul Ioanide**, al lui Dan Pița, am descoperit nu atât atmosfera Bucureștiului cu specificul său urbanistic, cât atmosfera unei epoci. Aici cadrul scenografic semnat de Virgil Moise mi s-a părut remarcabil. Dacă mă refer la filmele cu subiecte din actualitatea cotidiană, sint sigur că nu recunosc deloc specificul arhitectural național, pentru că nici arhitectura modernă românească nu și-a cristalizat un stil original. Există doar tentative. Doar că scările interioare în spirală, clădirile cu geamuri foarte mari, construcțiile metalice pe care le întâlnim în majoritatea filmelor noastre sint niște spații plastice absolut inexpressive și fără vreo individualitate, nefiind reprezentative pentru arhitectura românească contemporană.

Arh.
Sandu Miclescu:
**Interferențe între
«muzica încremenită»
— arhitectura —
și muzica
în mișcare —
filmul**

1. Îmi pare bine că încercați să stabiliți o legătură între cinematografie și arhitectură, cu atât mai mult cu cât vă bănuia de intenția de a amorsa un dialog între arte. Sint convins de necesitatea acestui dialog, și îmi face plăcere întrebarea pe care mi-o puneți, deoarece îmi dovedește că așezați arhitectura la locul ei, între arte.

Pentru că sintetizează fidel cultura unei anumite epoci, arhitectura s-a bucurat în decursul istoriei civilizațiilor de o poziție privilegiată și, pînă nu demult, nimeni nu-i contesta acest loc. În epoca noastră însă, se consideră din ce în ce mai des că latura ei tehnică o îndepărtează de domeniul artelor. Ceea ce este, desigur, fals! Adevărat însă este că pregătirea tehnică a arhitectului (că și cea a cineastului) condiționează valoarea artistică a operei sale.

Din păcate, ponderea mare a aspectelor tehnico-utilitare în concepția operei arhitecturale (sau cinematografice) determină pe unii oameni de cultură să situeze în zone periferice, efortul de a utiliza toate dimensiunile pentru a exprima metaforic viața — cazul filmului — sau

cel de a crea însuși cadrul de desfășurare al vieții — cazul arhitecturii.

Îmi amintesc că Al. Paleologu, discutînd diferența pe care o face Pascal între «spiritul de finețe» — caracteristic artei, și «spiritul geometric» — aparținînd științei, considera conlucrarea dintre ele esențială pentru crearea valorilor artistice, pornind de la ideea că imaginația este în raport direct cu simțul realului. Filmul, arhitectura și muzica — trei arte pe care aș îndrăzni să le numesc «înrudite» — Goethe definea arhitectura ca fiind «muzică încremenită» — demonstrează adevărul acestei observații.

Se face film comercial în aceeași măsură în care se face muzică sau arhitectură comercială. Cred că nu «calitățile» tehnice justifică mediocritatea acestui gen de produs. Dar mai cred că atât bagajul de cunoștințe al muzicianului, al cineastului, cît și cel al arhitectului — între altele, le este necesară și o temeinică cultură tehnică — trebuie să fie complet.

Consider arhitectul, prin însăși menirea sa, un regizor care operează într-un domeniu extrem de real, pentru că, în fond, cînd construiești o casă, nu faci altceva decît să regizezi viața celor ce o vor locui

Importantă mi se pare relația, atât a filmului cît și a arhitecturii, cu mișcarea. Dacă în arhitectură mișcarea constituie un fel de «anturaj» care conferă viață operei de artă — o casă nelocuită e ca un trup fără suflet — în film raportul este invers: cadrul arhitectural static este suportul mișcării. Regizorii de excepție ca Fritz Lang, Mauro Bolognini, Liviu Ciulei — ca să citez doar cîțiva — au fost arhitecți, și tocmai la ei apare evidentă înțelegerea exactă a acestei relații a spațiului arhitectural cu mișcarea, a multiplelor ei implicații în planul dramaturgiei filmului.

Sigur, legătura cea mai directă și mai cunoscută a filmului cu arhitectura se stabilește prin intermediul scenografiei. Esențial, în formația creatorului scenograf, mi se pare spiritul de sinteză ce poate fi dobîndit, «învățat» numai într-un sistem de învățămînt de arhitectură. Cadrul scenografic trebuie să funcționeze ca un personaj dramatic. Mă gîndesc, de pildă, la scenografia filmelor lui Andrei Tarkovski. Citeodată chiar regret că geniul personalității sale nu a îmbrățișat meseria de arhitect. Concepția sa scenografică mi se pare a fi arhitecturală, extraordinar de echilibrată, ceea ce



**Atmosfera Bucureștiului, dar mai ales atmosfera unei epoci
(Bietul Ioanide — regia Dan Pița, scenografia Virgil Moise)**

ulterior. Cînd abordezi un program de arhitectură, factorul primordial rămîne stabilirea modului în care se va desfășura viața beneficiarului, în acel edificiu, oricare ar fi el: locuință, hotel, sală de teatru...

dovedește o cunoaștere deosebită a lumii materiale, a însăși materiei, specifică cunoașterii naturii prin arhitectură. Arhitectul nu procedează

niciodată prin imitația naturii, pe cînd plasticianul apelează la ea; orchestrațiile lui Tarkovski au sonorități profund originale. Amintiți-vă de acel personaj fascinant al operei marelui regizor: apa, apa ca posibilitate de oglindire a realității, de oglindire a subconștientului și amintirii, ca tentativă a abisului și a necunoașterii, ca fascinație permanentă. Amintiți-vă de **Andrei Rubliov**, de **Solaris** și mai ales de **Călăuza...** Filme în care scenografia se definește a fi tocmai «o ambianță emoțională», adică un nou personaj.

2. Putem discuta despre recunoașterea specificului național al arhitecturii în specificul național al filmului românesc. Caracterul de «specific» ține, cred eu, de o anume doză de cultură asimilată, dincolo de etapa de selecție, care să-și anco-

fond, dintr-un amestec subtil al sințelor diferitelor experiențe artistice umane, din diferite epoci. Să vorbim despre aspectul care ne este cel mai apropiat. Orașele noastre din punct de vedere arhitectural au un caracter special. Sînt niște orașe-grădină, rezultate dintr-un conglomerat de case cu grădini, punctate de cîte o turle de biserică, aspect total diferit de cel al metropolelor Occidentului. Sesizarea acestei realități simple și la îndemîna oricui, poate crea în film o atmosferă aparte, specifică sfîrșitului de secol XIX, de pildă, o anume poezie, o anume istorie înglobată tocmai în aceste clădiri, tocmai în acest aspect unitar, specific, mai autentic decît orice decor «reconstituit».

Cred că este nevoie ca regizorii noștri ori de cîte ori încearcă o reconstituire de «epocă» să-și a-

Arh.
Mircea Ochinciuc:

«Arta, ca prelungire
a unui simț»

1. În aria expresivității plastice sînt convins de existența unei afinități între fotografie și arhitectură, deci înclin să cred într-o legătură arhitectură-film, chiar dacă l-am considera pe acesta din urmă doar ca o succesiune de imagini în mișcare. Mi se pare chiar important pentru un student-arhitect să-și însușească «legile» fotografiei, deoarece compunerea cadrului fotografic este o ucenicie a compoziției volumelor și luminii din arhitectură. Privirea printr-un obiectiv înseamnă pentru mine o percepție suplimentară și prelungirea unui simț. Filmul se poate bucura de această «achiziție». Prin detalierea unui portret, a unei mișcări sau a unui cadru, descoperim o lume psihică, trăire care pentru a fi transmisă se poate dispensa de replică. Filmul creează — ca și arhitectul — o ambianță, o spațialitate, care îți provoacă senzații, reflecții, lubesc detaliul de arhitectură, care mi se pare de multe ori mai revelator decît întregul. Am senzația că descopăr la regizorul Mircea Veroiu aceeași preferință. Filmul **Dincolo de pod** dezvăluie — dacă îmi permiteți expresia — vocația de arhitect; construcția ansamblului, asemenea edificării arhitecturale, începe cu grija pentru stilul detaliului. Singure translocările prim-planurilor ilustrează atît universul psihic al personajului, cît și concepția unitară a regizorului și operatorului, prin «decupajul» detaliului semnificativ.

2. Îmi amintesc de **Romeo și Julieta** realizat de Renato Castellani chiar la Verona. Scenele din preajma și interiorul bisericii San Zeno, pe lîngă senzația autenticității cadrelor, mi-au dat mie, ca arhitect, ceva în plus, ceva pe care nu-l poate transmite, cu aceeași acuitate, nici un tratat de istorie a arhitecturii și nici chiar o vizită la Verona. Este vorba de ambianța și atmosfera monumentului și orașului, create pe măsura oamenilor, a pasiunii, a bucuriei, decepțiilor și conflictelor ce-i animă, într-un cuvînt, al existenței lor, pe o anume coordonată temporală. Nu cred însă că este absolut necesar ca filmul să «preia» particularitățile de arhitectură ale unui oraș pentru a-l face mai veridic. Aici intervin, determinant, cerințele dramaturgiei, stilul regizoral și întreaga structură ideatică și formală a filmului. Cred însă că ar trebui să recunoaștem în el o anume «specificitate», dacă vrei, geografică, de spiritualitate națională, de arie de cultură în ultimă instanță.



Proza, dar mai ales picturalitatea romanului *Țara promisă*
ecranizat de Andrzej Wajda

reze rădăcinile, evident, în acest «ferment național» pe care-l reprezintă și conservarea unor valori ale trecutului. Dacă arhitectura face, cîteodată, niște servicii filmului oferindu-i «decorul», cred că și filmul ar trebui să facă unele servicii arhitecturii, adică să fie mai receptiv la ceea ce înseamnă tezaurul nostru cultural și să încerce să «sensibilizeze» societatea noastră întru cunoașterea și păstrarea lui nealterată. Specificul național al unei culturi, în care includ, bineînțeles, și arhitectura și arta filmului, derivă în

mintea că mai există, de exemplu în București, cîteva «rezervații arhitecturale» ce-și conservă un farmec aparte. Dar dacă totuși se apelează la reconstituire, ea trebuie făcută păstrînd o riguroasă unitate stilistică, nu numai a elementelor de bază, ci și a detaliilor. Căci în film și arhitectură acestea sînt mai importante decît în oricare altă artă.

Iar lunga istorie a arhitecturii și «scurta istorie» a cinematografiei se pot ajuta — și în acest fel — reciproc.

Arh. Sanda Voiculescu:

«Aștept un film în care arhitectura unui oraș să joace rolul principal»

1. Nu cred că se poate vorbi numai despre o «relație» între arhitectură și film, întrucât arhitectura face parte din orice film. Mai mult decât atât, prin semnificațiile pe care le cuprinde, prin suma informațiilor pe care le oferă despre o anumită epocă, despre un anumit mediu și despre anumiți oameni, arhitectura apare ca o componentă — poate nu întotdeauna esențială, dar în orice caz niciodată indiferentă actului creator.

Ponderea care poate reveni arhitecturii într-un film rămâne la latitudinea regizorului; există filme — și mă refer numai la creații de reală

**Un film e o construcție armonioasă,
«un templu» al artelor.
Iată de ce ne-am adresat
unor arhitecți și scenografi
spre a ne tâlmăci
mai bine relația
«volume-sunete-culori»...**

ținută artistică — în care arhitectura reprezintă numai un cadru neutru, după cum, în alte cazuri construcțiile, străzile, așezările, participă efectiv la susținerea ideii regizorale.

În filmele de epocă recompunerea unei atmosfere prin reeditarea arhitecturii epocii respective este o necesitate. **Piesă neterminată pentru pianina mecanică** (regizor Nikita Mihailov) mi se pare a fi un exemplu strălucit al modului în care scenografia devine un act de cultură prin recrearea cu profesionalism a stilului unei epoci.

Aceleași probleme devin mai complexe pentru un film a cărui acțiune se petrece în zilele noastre, pentru

că în acest caz din tot ce ne înconjoară ca mediu construit, și care este prea aproape de noi, pentru a ne putea detașa suficient, trebuie ales acel fragment care este semnificativ pentru ideea filmului.

2. Adesea scenografia noastră «păcătuiește printr-o «corectare» a realității, care provine dintr-o viziune eronată a regizorului. Viața — stimată scenografi — nu se desfășoară numai în interioarele cele mai moderne sau în ansamblurile arhitecturale de pe litoralul Mării Negre, locuințele noastre nu sînt aranjate numai după cele mai noi reviste de arhitectură! În acest sens, mi se pare că filmul Adei Pistiner,



**În stilul românesc medieval, o foarte originală punere în cadru
(Întoarcerea lui Vodă Lăpușeanu — în concepția regizorală a
Malvinei Urșianu; scenografia Adriana Păun)**

Stop-cadru la masă, oferă o adevărată lecție despre modul în care firescul atitudinilor își poate găsi acea ambianță neforțată, familiară nouă, pe care regizoarea și implicit publicul o cunosc și o privesc cu afecțiune. Bucureștiul din acest film este un oraș cu «atmosferă arhitecturală», așa cum apărea, de exemplu, și Parisul în **Balonul roșu**. Se poate deci reproduce specificul unui oraș nu numai filmîndu-i ansamblurile monumentale ci cunoscîndu-l, parcurgîndu-l cu înțelegere și relevîndu-i cu dragoste aspectele obișnuite, cele în care pulsează viața adevărată. Cred că fiecare film poate reproduce cîte o fațetă a arhitecturii noastre, pentru că și filmul în sine prezintă un anumit aspect al realității. Importantă nu este ambiția de a vedea într-un film tot peisajul urbanistic sau rural specific românesc (doar în cazul în care este vorba de un film științific pe teme de arhitectură), ci de a utiliza un cadru arhitectural specific, capabil să amplifice mesajul filmului. Mă întreb cînd se va realiza un film (și aștept cu nerăbdare acest film românesc) în care «să joace» și un oraș cu arhitectura lui, poate chiar să devină unul dintre personajele lui principale

Anchetele «Omul, peisajul, orașul» și «Natura și decorul» sînt realizate de **Oana SERAFIM**

Natura și decorul

1. Scenografia ca artă a organizării cadrului scenic sau filmic prin decor, costum, iluminat etc. ar putea fi considerată o «punte de legătură» între arhitectură și film. Care sînt raporturile ce apar între arhitectură și film privite din unghiul scenografului?

2. Cum se concretizează în activitatea dumneavoastră aceste «gînduri» despre arhitectură și film? Ce preocupări de definire — prin scenografie — a unui specific spiritual-național vă manifestăți?

Arh.
Ștefan Antonescu:

Poate exista un film mediocru cu o scenografie excelentă? Hm!

1. Filmul nu poate exista fără atmosferă și ea este realizată

de și prin mediul ambiant, natural sau construit. Mediul construit este arhitectura. Iată deci legătura cea mai directă între film și arhitectură. Sigur, ceea ce spun, poate părea absolut banal, dar mi se pare oportun să precizez cîteva lucruri, căci nu de puține ori se fac grave confuzii. Se spune, spre exemplu, atît de ușor, «spațialitatea imaginii create de operatorul X», or, spațialitatea (cu excepția planurilor-detaliu și a gros-planurilor) există doar ca element obținut prin decor, deci prin ambianță, așadar nu de operator, ci de scenograf. Să stabilim însă și importanța ce se acordă scenogra-

fiei de către critica de specialitate, care o discută de cele mai multe ori în treacăt. Poate exista un film mediocru ca valoare generală, dar cu o scenografie, luată în sine, excelentă? Sau invers? Iată deci, principala condiție: scenografia nu există decît în unitatea filmului cu celelalte elemente ale sale, ea nu poate fi discutată în sine. Este ca într-o orchestră: există un dirijor (regizorul) care are nevoie pentru a-și interpreta partitura de o întreagă orchestră, cu toate instrumentele. Dacă numai dirijorul este virtuos, rezultatul nu poate fi decît mediocru. Sau dacă numai orchestra este excelentă... Din arhitectură fac parte și mobilierul și decorația; important este să reușești prin scenografie să obții un echilibru plastic și stilistic între arhitectura exterioară (existentă) și cea interioară (creată de scenograf). Acest «racord» se poate realiza prin trecerea unor elemente din decorația exterioară, în cea interioară. Sigur, aici e vorba despre un mic truc... Deci, orice s-ar întîmpla, arhitectura de film trebuie să rimeze cu întregul film, cu atmosfera lui, nu definită de legi strict arhitecturale. Altfel, obținem un fel de arhitectură filmată, în cel mai bun caz...

Cred. În colaborarea și comunicarea reală dintre regizor și scenograf. Este ceea ce s-a întîmplat între Mircea Veroiu și mine la **Între oglinzi paralele** și **Dincolo de pod** (unde am lucrat ca asistent scenograf al arh. Nicolae Drăgan). Stilul său regizoral implică acest lucru. El înțelege că semnul scenografic poate comunica, prin el însuși, o încărcătură de informații, care trebuie să completeze trama filmului. Există

**În căutarea echilibrului (interior) pierdut
(Între oglinzi paralele)**



o întreagă poveste, o întreagă istorie inclusă într-un anume cadru scenografic. Spre exemplu, la **Probleme personale** (regia: David Reu) am căutat să aduc o încărcătură ideatică suplimentară prin concepția și construcția interiorului în care se desfășoară acțiunea, dar ea n-a fost preluată prin imagine și regie, rămânând doar o posibilă sugestie...

2. A recunoaște într-un film un mediu arhitectural, mi se pare a fi o condiție esențială a scenografiei. Un oraș trebuie să fie recunoscut, pentru istoria inclusă în el, în sine, ca mediu arhitectural, ce aparține unei anume societăți într-un anumit moment istoric. Pentru Bucureștiul de la începutul secolului (**Între oglinzi paralele**) am căutat locuri ascunse, «conservând» epoca în care au fost construite. Spre exemplu, Pasajul Victoria, dealtfel monument de arhitectură, prin stilul lui mi-a indicat modalitățile de amenajare care să rimeze atât cu ansamblul filmului, cât și cu elementul de decor real. Bineînțeles, este aproape imposibil să realizezi un portret exact și perfect al Bucureștiului din anii '30, să zicem, dar ceea ce trebuie păstrat oricum este atmosfera de epocă, stilul decorativei, pentru a da impresia de real și nu de fals, de contrafăcut.

Când am lucrat la **O lacrimă de față** (regia: Iosif Demian), am fost confruntat și cu câteva probleme de urbanism, deci în ultimă instanță tot de arhitectură. Satul în care s-a filmat era real și, bineînțeles, am căutat să concordez cât mai bine cu necesitățile dramaturgice ale scenariului, dar el avea o structură arhitecturală proprie, care trebuia să înceteze să mai existe ca semn în sine, și să devină un semn cinematografic, filmic. De aceea, având în vedere și pelicula pe care s-a lucrat, cât și modalitatea cu totul specială a realizării acestui film, am căutat să obțin, din punct de vedere cromatic, nu un sat în tonuri apropiate, ceea ce ar fi dus la un efect «frumos», ci am vrut să violentez puțin percepția spectatorului, dând caselor acele nuanțe de albastru, specifice satului ardelean, care să creeze o impresie mai puternică de realism. V-am povestit acestea, pentru că eu cred în realismul scenografiei, care poate, de cele mai multe ori, salva întregul film de la «fals».

Arh. Ștefan Antonescu

Trepte spre cer (1977)
Urgia (1977)
Între oglinzi paralele (1978)
Lumina palidă a durerii (1979)
O lacrimă de față (1980)



Decorul vorbind despre nevoia de căldură a unui personaj
(Atunci i-am condamnat pe toți la moarte)

Arh. Marcel Bogos:

«Arhitecți foarte buni sau pictori senzationali nu sînt, obligatoriu, scenografi de excepție»

1. Filmul în ansamblul său este o construcție dramaturgică, dacă vreți este arhitectură și arhitectul principal este regizorul. Regizorul, ca și arhitectul, clădește filmul, potrivit aceluiași legi de construcție proprii stilului, genului, curentului prin care se exprimă. Deci un regizor (ca și un arhitect) de «factură» clasică se exprimă, construiește pe baze clasice, adică de la temelie la cornișă, iar un regizor sau un arhitect de «factură» modernă «clădește» în manieră modernă, combinând în altă ordine și sub altă formă elementele constructive ale aceluiași întreg. Scenograful — arhitect sau pictor — trebuie să fie capabil să se exprime la fel de bine la orice solicitare, indiferent de genul, stilul sau forma filmului, dar păstrându-și evident, personalitatea.

Calitatea de arhitect sau cea de pictor-scenograf mi se pare insuficientă pentru a defini scenografia. Poli-calificarea, îmbinarea calităților «tehnice» cu cele «artistice», poate crea o imagine mai adevărată asupra scenografiei. Nu cred că arhitecți foarte buni sau pictori senzationali pot fi și scenografi de excepție; numai o îmbinare perfectă

între aceste două «dimensiuni» de creație poate realiza un scenograf adevărat. Arhitecții se vor remarca întotdeauna în privința laturii «constructive», iar pictorii, ca plasticitate a compozițiilor cromatice. Dar filmul le reclamă pe amândouă. Scenografia unui film este acel fundal plastic care susține, fără ostentație, trama, acțiunea, jocul actorilor etc., în modul cel mai potrivit stilului regizoral.

Am făcut Institutul de arhitectură, dar mi-am început studenția la Arte plastice. Caut în profesia mea cinematografică să îmbin aceste discipline. Ceea ce mi-a oferit școala de arhitectură a fost o logică a construcției. Dar mi-a tăiat aripile, dacă le-am avut vreodată! Sufăr de anume rigori de construcție, de prea multă disciplină. Aș fi vrut să-mi depășesc aceste limite, în folosul laturii plastice, a fanteziei poetice, care ar putea anula rigiditatea pe care mi-o reproșez.

La filmul Cristinei Nicolae, **Întoarcerea lui Magellan**, decorul meu — hai să-i spunem așa — slujea filmul fără ostentație. El a fost remarcat prin intermediul creației regizoarei, al actorilor și operatorului, și nu ca element în sine. La fel și filme ca **Răscoala** (regia Mircea Mureșan), **Blestemul pământului...** (regia Mircea Mureșan), **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** (regia Sergiu Nicolaescu). Din nefericire, sînt și cazuri — nu le mai citez — în care rezultatele au fost altfel și unde sînt siguri, vîna cea mare o port sau, în cel mai bun caz, o împart cu regizorul. Cred că scenografia care «se vede» dăunează filmului. De fapt, importantă pentru film îmi pare ideea transmisă de regizor și exprimată de actori, prin toate elementele limbajului filmic

și nu cine anume pune poleiala ori sineala...

Arh. Marcel Bogos

Mindrie (1960)
Post restant (1961)
Sub cupola albastră (1962)
Codin (1963)
Pași spre lună (1963)
Sărutul (1964)
Asediul (1971)
Atunci i-am condamnat pe toți la moarte (1971)
Parasutistii (1972)
Întoarcerea lui Magellan (1973)
Ultimul cartuş (1973)
Un comisar acuză (1974)
Comedie fantastică (1975)
Riul care urcă muntele (1977)
Revanşa (1978)
Mireasa din tren (1979)
Toate pinzele sus (serial TV — 1976)

Arh Nicolae Drăgan.

Detaliile, dar mai ales stilul epocii

1. Dacă scenografia de teatru este o scenografie de «idei», cea de film ar putea fi definită ca una reală, arhitecturală în majoritatea cazurilor. Excepție fac poate doar musicalul și filmul de science-fiction. Pentru a face această meserie trebuie să cunoști legile și istoria arhitecturii. Scenografia de film trebuie să aibă repere exacte în realitate, trebuie s-o simți permanent lângă tine, ca spectator, să poți s-o vezi oricând. Apoi, chiar și elaborarea «tehnică» a unui decor presupune stăpânirea perfectă a unor noțiuni de arhitectură.

Arhitectura analizează raporturile generale ce se stabilesc între spațiu și om, și cred că aceste raporturi trebuie păstrate și la nivelul filmului, chiar dacă, sub aspect particular, ele își modifică funcționalitatea. De exemplu: ai nevoie, pentru un film de un colț dintr-un tribunal. Pentru a-l concepe, este absolut obligatoriu să păstrezi exact proporția reală, chiar dacă îi modifici dimensiunile.

În trei filme de factură foarte diferită, în a căror scenografie apare evidentă preocuparea mea de a încărca decorul cu multe detalii, se remarcă o tendință barocă de «umplere» a spațiului: E vorba de **Puterea și Adevărul** (regia: Manole Marcus), de **Dincolo de pod** (regia: Mircea Verolu) și de **Buzduganul cu trei peceti** (regia: Constantin Văeni). Stilul meu scenografic este influențat — se pare — de o «viziune cinematografică» asupra decorului. Pentru că în experiențele pe care le-am avut în teatru, acest

Oricât de minunat,
un decor nu trăiește
decît prin cei care-l pun în pagină.
Adică în valoare



Un decor e o lume. Și mai ales o vocație
(Artista, dolarii și ardelenii)

mod «baroc» nu s-a observat, practic, el nu a funcționat.

Înțeleg prin baroc «fărămițarea» arhitecturii în multe, fabulos de multe detalii, fărămițare ce nu pot spune că aparține numai unei anumite epoci istorice, ci unui stil artistic permanent, perfect viabil în orice perioadă.

2. Dacă ne referim la filmul istoric, se poate spune că există posibilitatea cunoașterii istoriei arhitecturii românești, a descoperirii specificului său, chiar dacă discuția este mult mai amplă și nuanțată. În întreaga arhitectură națională

există evidente influențe străine. Goticul moldovenesc, spre exemplu, caracteristic pentru mănăstirile din nordul Moldovei, păstrează elementele de bază ale stilului gotic, dar le «reduc» la «scară umană». Cred că aceasta s-ar putea defini ca o trăsătură generală caracteristică arhitecturii naționale. Este acel specific despre care vorbești. Venind mai aproape în timp, spre epoca modernă și contemporană, remarcăm în arhitectura urbană o sporiire a elementelor de «import» în defavoarea celor «naționale». În arhitectura populară însă există un

stil unitar, foarte personal. Este ceea ce am căutat să păstrez în filmele mele de «epocă» ca atmosferă, ca raporturi spațiale. În același timp, orice elemente de arhitectură veche trebuie corelate influențelor străine posibile în epocă. La **Buzduganul cu trei peceti** (regia: Constantin Vaeni) am fost nevoit să refac ansamblul arhitectural de la Târgoviște, ceea ce, ca arhitect, mi-a dat o imensă satisfacție. Cum documentație există puțină, am apelat la elemente existente în arhitecturile înrudite, vecine, pentru a putea astfel stabili cu exactitate epoca, pentru a putea amplasa cadrul într-un climat universal, perfect delimitat de condițiile de dezvoltare a Țărilor Române din această perioadă. Cred că atunci când facem un astfel de film, trebuie să folosim detaliile cele mai specifice pentru stilul plastic al epocii prezentate în decor, în mobilier și în costum. Toate aceste elemente se raportează strict la condițiile sociale ale României. Numai în acest mod cred că vom putea crea o imagine corectă asupra istoriei noastre.

Arh. Nicolae Drăgan

Puterea și Adevărul (1971)
Serata (1971)
Drum în penumbră (1972)
Sfânta Tereza și diavolii (1972)
Dragostea începe vineri (1973)
Dincolo de pod (1975)
Hyperion (1975)
Buzduganul cu trei peceti (1977)
Minia (1977)
Melodii, melodii (1978)
Pe firul apei (1978)
Vacanță tragică (1978)
Artistă, dolarii și Ardelenii (1979)
Ancheta (1980)
Pistruiatul (serial TV — 1973)

Dan Jitianu:

Așa cum există o cultură literară, ar trebui să existe și o cultură «spațială»

1. Un prim raport ar fi existența în cadrul filmului a scenografiei artă a spațiului, la fel ca și arhitectura. Dealtfel, în cinematograful italian, scenografului i se spune — chiar când nu are o diplomă de absolvire — «arhitect». Apoi cred că o anume structură narativă a filmului, în unele cazuri, îl poate apropia de arhitectură. Filmele lui Mircea Daneliuc — care-mi plac foarte mult — sînt «povestite» cu oameni, mai puțin cu spații arhitecturale. Există însă și un tip de narațiune cinematografică «spațială», în care este evidentă

concepția «arhitecturală» a regizorului asupra filmului. N-am din păcate un exemplu în cinematografia română, dar exponentul cel mai strălucit al acestui gen de film mi se pare a fi Eisenstein, care-și compunea filmul cadru cu cadru. De fapt, îl desena. Dacă vreodată aș face un film, ca regizor, l-aș face în această manieră de lucru.

De asemenea, filmul este înțeles prin elementele sale de denotație, iar arhitectura înseamnă în primul rînd, spațiu, spațiu «cu valențe dramatice», dacă ar fi să-mi citez un dascăl din facultate. Filmul are însă posibilitatea fantastică de a se mișca prin aceste spații, de a povesti prin ele.

În realitate, ca om, mă mișc în aceste spații și primesc de la ele o

construit, urban, și cea care s-a numit «wohnung-kultur» (cultura locuinței, a interiorului) în civilizația germană. După ce înțelegi aceste două noțiuni de bază, poți începe adevărata cunoaștere a «spațiului». Am învățat la facultate, de la unul dintre profesorii mei, că poți avea contact cu spațiul prin intermediul fotografiei. Aceasta ar fi prima treaptă, căci imaginea fotografică nu reușește să redea mișcarea, și într-un spațiu real, te miști, și-l «percepi» în funcție de unghiurile sub care îl vezi. Problema dinamică este rezolvată în film, dar nici filmul nu este deplin revelator, căci într-un spațiu real mișcarea se realizează numai conform dorințelor tale. În film ea aparține regizorului și operatorului. Prin faptul însă că ea nu este haotică,



anume cantitate de informații și de senzații pe care le receptez conform unei anume spiritualități sau culturi. Așa cum există o cultură literară dobîndită, există și una spațială. Aș defini-o ca pe o capacitate de a «vibra» în context cu un anume spațiu. Ca și cultura literară, ea se poate educa. În momentul în care îți educi această sensibilitate, începi să ai însă inerente decepții, pentru că realizezi «infirmitatea» oamenilor care nu reușesc să perceapă spațiul la fel ca tine. De fapt, cred că întreaga civilizație universală se poate înscrie perfect între două exemple «spațiale»: civilizația greacă, reprezentativă pentru spațiul exterior,

căci organizată strict, gîndită, justificată artistic, poate deveni revelatoare pentru spectator. Aparatul de filmat are calitatea de a descoperi situația dramatică. «Ochiul» aparatului ar putea transmite această senzație reală, dar el intră în relație cu personajele care compun cadrul. Apoi, fiecare acest personaj are și el, în spațiu, la rîndul său, o reacție directă care se transmite explicit printr-o percepție strict vizuală (felul său de a se mișca) și — implicit — prin reacția actorului, ca personalitate particulară în acel spațiu. Reacția aceasta a actorului este incon-

stientă de cele mai multe ori, dar publicul o receptează cu exactitate.

2. Sint arhitect și scenograf de teatru, activitatea mea în film nu este foarte bogată: am lucrat ca asistent al lui Liviu Ciulea la **Pădurea spinzuraților**, realizând integral câteva cadre: amenajările de la Bonțida, închisoarea din care pleca Apostol Bologa către spinzurațoare. Am verificat însă această teorie a dublei reacții a actorului în fața cadrului scenografic în teatru, la spectacolele pe care le-am semnat: «Răceala» de Marin Sorescu, «Hedda Gabler» de Ibsen, «Astă seară se improvizează» de Pirandello, «Tarul Ivan își schimbă profesiunea» de Mihail Bulgakov... Am remarcat însă în film, la cițiva regizori «de excepție» în ansamblul operei lor, «sensibilitatea spațială» despre care vorbeam. Mă gândesc la Bergman în **Fragii sălbatici** sau în **Oul de șarpe**, la Wajda în **Pământul făgăduinței**. Ultimul film este pentru mine un exemplu de ceea ce se poate obține prin scenografie, ca semn și semnificație dramatică. Același lucru se poate urmări și în filmele lui Buñuel, unde funcționează cu exactitate o schemă «spațială» fantastică. Dar exemplul cel mai «didactic» mi se pare a fi un film mai vechi al lui Wajda, **Vinătoarea de muște**, unde întregul «story» se structurează în funcție de spațiul plastic: apartamentul în care eroii sint nevoiți să ocolească în permanență hîrțile pentru muște, atrîrate de tavan, și unde poți să privești cu indiscreție prin ușile și ferestrele de sticlă. Viața din acest apartament se desfășoară în perfectă dependență de rigorile acestui spațiu.

Dan Jitianu

Pădurea Spinzuraților — asistent scenograf. Semnează scenografia unor spectacole de teatru ca: «Răceala», «Hedda Gabler», «Tarul Ivan își schimbă profesiunea» și altele.

Virgil Moise:

«Iubesc existența tainică a obiectelor ce ne înconjoară!»

1. Orice discuție despre scenografie și despre cei care o fac trebuie să pornească de la limpezirea unei erori conform căreia un arhitect bun este și un scenograf bun.

Se confundă, de fapt, funcția cu vocația meseriei, considerată la îndemina oricui. Dacă știi să construiești o casă nu înseamnă că știi să creezi și un decor, chiar dacă «tehnică» de construcție rămîne aceeași. Decorul se supune legilor de dramaturgie a filmului, legi total diferite de cele ale arhitecturii. Scenografia nu poate exista decît în relație directă cu scenariul, cu regia și, deci, intervenția creatoare a scenografului se definește numai în funcție de acești parametri. Contactul direct cu scenaristul și cu regizorul stimulează — în cazul meseriei noastre — creația. Abia atunci creatorul-sce-

respectiv. Mă gândesc la stilul imaginii și al decorului din **Duelistii** (regia: Ridley Scott) și din **Cîteva zile din viața lui Oblomov** (regia: Nikita Mihalkov), care fiecare contribuise prin date stilistice specifice spiritualității epocii exprimate cinematografic la realizarea unei anumite atmosfere, a unei anume tensiuni plastice.

2. Exigențele scenografice la filmul zis «de actualitate» corespund și ele anumitor principii generale și cred că nu trebuie considerat automat că în acest caz totul se filmează pe viu, deci intervenția scenografului este neglijabilă. La

Actualitatea în haine de lucru (Filip cel bun)



nograf se poate exprima pe sine prin cadrul realizat de decor, completînd biografia personajelor. Personalitatea umană modifică, după cum știm, conform stării sale sociale, conform posibilităților și necesităților culturale proprii — mediul în care trăiește. Acest principiu elementar este perfect translat în aria scenografiei: personajele există prin și în alegerea obiectelor care compun mediul lor ambiantal.

Scenografia trăiește, funcționează și în raport de concepția operatorului, pentru că pot exista decoruri frumoase în sine, dar care să nu se vadă pe ecran, întrucît n-au fost valorificate prin încadrături sau unghiuri de filmare corespunzătoare. Bineînțeles, există și situații de excepție, în care stilul decorului să influențeze direct tipul de iluminare, compoziția cadrului, gîndită în funcție de legi ce aparțin picturii epocii

Filip cel bun (regia: Dan Pița) am căutat, e drept, un interior real care să creeze o atmosferă apăsătoare, respingătoare, chiar sordidă, care să dea senzația de «sufocare», justificînd astfel nevoia eroului de evadare. Și l-am găsit. Dificultatea a constat în a găsi apoi un exterior potrivit acestui interior. Apartamentul, din punct de vedere arhitectural, trebuia să corespundă perfect unui alt exterior și el supus unor rigori de dramaturgie. Iată ceva realizabil numai cu concursul scenografului, ceea ce noi am numit «geografie ideală», respectiv posibilitatea de a obține un spațiu unitar, nou, virtual prin combinarea a două spații arhitecturale diferite, concrete, reale. Relația esențială personaj-mediul scenografic m-a determinat să realizez altfel decorul la **Bietul Ioanide** (Dan Pița). Interiorul lui Manigomian, colecționarul de artă, mi-a dat

bucuria realizării unui decor numai cu opere de artă autentice. Tablourile, covoarele, piesele de mobilier și de decorație erau originale și am apelat la ele tocmai pentru că mediul ambiental al acestui personaj trebuia să corespundă descrierii călănesciene, atmosferei de «colecție», de pasiune, a unui spirit oriental cu un anume rafinament estetic. Sint convins că acest interior nu putea fi realizat altfel. Dar regret din suflet că sirguința și pasiunea mea în reconstituirea acestui interior nu s-au observat în film, operatorul Florin Mihăilescu nepreocupându-se să-l pună în valoare. Este marea mea suferință la acest film, pentru că eu sint un pasionat al lucrului vechi, «de muzeu», al lucrului mîngiat de mii de mîini, lucrul ce conține în el o istorie proprie, de nerepetat. Iubesc această existență tainică a obiectelor ce ne înconjoară.

După părerea mea, un decor trăiește și în funcție de o mizanscenă proprie a scenografului, nu numai de mizanscena regizorală. Amplasarea unui anume element de decor într-un spațiu «regizează» ea însăși, organizează într-un anume fel viața personajelor care evoluează aici și creează anumite relații între personaje.

Virgil Moise

Un suris în plină vară (1963)
Printre colinele verzi (1971)
Astă seară dansăm în familie (1972)
Capcana (1973)
Actorul și sălbaticii (1974)
Filip cel Bun (1974)
Păcală (1974)
Cercul magic (1975)
Orașul văzut de sus (1975)
Operațiunea Monstrul (1976)
Tufă de Venetia (1976)
Acțiunea Autobuzul (1977)
Mai presus de orice (1978)
Bietul Ioanide (1979)

Arh. Adriana Păun:

**Condiția creației
scenografice: supunerea la obiect**

1. Înainte de orice, filmul și arhitectura sint arte «de comandă socială», ele reprezentînd, într-un fel, statutul unei societăți într-un moment istoric. Și filmul și arhitectura există într-o raportare strictă la o bază materială existentă, la suma de «monezi» pe care societatea o poate investi în ele. Prin tehnicitatea artei sale, creației arhitectului — și a regizorului — îi lipsește «spontaneitatea». Dacă mă refer la cîteva deosebiri între aceste arte, cred că cea mai importantă este aceea a

«rezistenței» în timp: arhitectura își consumă o existență seculară, pe cînd filmul are viața unei clipe, mai

Cred că trebuie să existe o concordanță între personaj și decor. Nu este normal să avem un spațiu

Basmul în haine parodice (Povestea dragostei)



mult decît oricare artă. Poate de aceea, rămin, în suflet, fidelă arhitecturii.

Dacă aducem în discuție filmul istoric — și trebuie să recunosc că mi se pare mai simplu să realizez astfel de filme avînd în vedere pregătirea mea — cred că unul din elementele de bază în realizarea unei «atmosfera» îl constituie obiectele de recuzită, de decorație. Aceste obiecte, cu care oamenii își «mobilează» spațiul ambiental, îi reprezintă perfect, atît din punct de vedere al statutului lor social, cît și al posibilităților și necesităților lor culturale. Omul nu-și poate consuma existența fără acest ambiental specific, personal. În cazul filmelor istorice — căci acest principiu este valabil pentru orice gen de film — atenția trebuie concentrată asupra veridicității acestor obiecte, asupra funcționalității lor.

scenografic sordid, și un personaj «frumos» din punct de vedere moral, care să contrasteze puternic cu încărcătura de date ale filmului. Cînd personajul este «frumos», întregul cadru în care trăiește trebuie să fie la fel. Nu mi se pare util a supra-lîcita nici sordidul și nici sublimul.

Indiferent de genul filmului, «elementul de arhitectură nu trebuie să fie doar un fundal inert. El trebuie să «joace». Sint revoltată că de cele mai multe ori în filmul românesc nu se caută expresivități specifice spațiului plastic, el funcționînd liniar, paralel cu acțiunea. Cred că trebuie apelat la toate mijloacele pentru a face cadrul scenografic dinamic, co-participant.

Scenograful în film este un dependent. Artă sa este direct condiționată de arta regizorului și de cea

a operatorului. Supunerea sa este o condiție «sine qua non» a vocației sale.

2. Specificul național al arhitecturii noastre trebuie regăsit în film. Aici intervine de fapt rolul creator al scenografului-arhitect. Pentru chilia de taină din filmul Malvinei Urșianu, **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu**, am reproporționat un element absolut original de arhitectură: bolta moldovenească. Pentru acest interior a fost necesar s-o «re-inventez», bolta devenind o cerință nu doar stilistică ci și dramaturgică.

Am încercat să obțin acea atmosferă apăsătoare cerută de scenariu, și printr-un mic «truc»: înălțimea ușilor decorului a fost micșorată față de proporția normală, astfel încât actorii erau nevoiți să se aplece la fiecare intrare.

Arh. Adriana Păun

Proprietarii (1973)
Trecătoarele iubiri (1973)
Muntele ascuns (1974)
Toamna bobocilor (1975)
Povestea dragostei (1976)
Editie specială (1977)
Iarna bobocilor (1977)
Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu (1979)
Jachetele galbene (1979)
Dragostea mea călătorește (1980)
Drumul oaselor (1980)

Vasile Rotaru:
«Decorul cel mai prost? Acela care se remarcă»

1. Scenograful este, după părerea mea, un creator sau un interpret multilateral. Decorul pe care-l realizează, pe care-l gîndește, trebuie să răspundă exigențelor scenariului și ale regiei, ale operatorului și ale artei actorului; de aceea scenograful nu va reconstitui niciodată o clădire, un element de arhitectură, ci îl va re-crea pentru necesitățile artistice ale filmului. În ceea ce mă privește, sînt foarte exigent poate pentru că lucrez la televiziune. Înainte de a-și concepe decorul, scenograful este obligat să analizeze sau cel puțin să discute cu operatorul, unghiul optim de filmare, să gîndească de unde se va capta sunetul, pentru ca decorul său să fie într-adevăr funcțional. Tocmai pentru că scenograful nu trebuie să se rezume doar la aspectul plastic al decorului pe care-l creează, el gîndește ca un regizor și ca un operator. Decorul din platou trebuie să fie prevăzut cu anumite unghiuri, cu anumite «goluri», care să creeze, în

însăși structura sa, diferite relații spațiale. Bineînțeles, aceste relații spațiale decurg din necesitățile dramatice ale filmului, ele nu pot funcționa «în sine» și «pentru sine». Decorul cel mai prost este cel care se remarcă. El trebuie să-l «capteze» pe spectator, într-un fel «natural», «spontan», fără ostentație. Dar, din păcate, de cele mai multe ori nu se întîmplă așa. Cînd se face un film, de obicei, se alege locul de filmare, se amenajează pentru a da posibilitate actorilor să se miste în el, căutîndu-se să se «umple» cadrul cu diferite obiecte mai mult sau mai puțin decorative. Orice element în scenografie trebuie ales și gîndit, justificat, nu folosit doar ca umplutură.

să fie perfect structurat, perfect disciplinat și ordonat.

2. Am lucrat la **Ilustrate cu flori de cîmp** (regia: Andrei Blaier) și aici am avut o experiență interesantă, sub aspectul raportului dintre arhitectură și film. Am stabilit împreună cu regizorul și cu operatorul locul și planul clădirii în care exista magazinul de jucării al eroinei ce urma să se sinucidă. Am început construcția pe un loc de pe Calea Moșilor. Un cunoscut din cartier, întîlnindu-mă întîmplător, m-a întrebat dacă reconstruim casa care tocmai fusese demolată de pe locul acela, și care era exact cum gîndiserăm și noi cadrul. Iată, deci, că



Decorul trebuie să «joc» fără ostentație
(*Ilustrate cu flori de cîmp*)

Cred că există diferențe generale între scenografi, ce decurg în primul rînd din sisteme diferite de învățămînt.

Artiștii plastici-scenografi, printre care mă număr, sînt mai poeți, mai puțin legați de aspectele «tehnice» ale muncii lor. Arhitecții își construiesc decorul cu linia și «teul», în timp ce scenografil-plasticieni îl compun ca pe o pictură. Această deosebire apare evidentă, dacă analizați cîteva schițe de decor realizate de unii și de alții. Veți constata că, în majoritatea cazurilor, schițele artiștilor plastici se supun legilor cromatice și de compoziție ale picturii. Ele sînt de cele mai multe ori niște autentice picturi. Indiferent însă de formația-scenografului, decorul pe care îl construiește trebuie

fără să încerc o reconstrucție, am constatat că necesitățile filmului m-au obligat să recreez o clădire, s-o re-nasc, dacă pot spune așa...

Vasile Rotaru

Despre o anume fericire (1973)
Ilustrate cu flori de cîmp (1974)
Cireșarii (serial TV — 1974)
Tată de duminică (1975)
Bunicul și doi delincvenți minori (1975)
Iarba verde de acasă (1977)
Din nou împreună (1978)
Cine mă strigă (1979)

în direct
din
New York

Woody Allen, prozator

Amenințarea OZN

Chestiunea farfuriilor zburătoare este din nou prezentă în buletinele de știri și e timpul să abordăm cu seriozitate acest fenomen. Până acum întreaga poveste a farfuriilor zburătoare a fost în general asociată cu indivizi excentrici sau lunatici. S-a întâmplat adesea ca persoanele care au văzut farfuriile zburătoare să recunoască că fac parte din ambele categorii. Faptul că indivizi responsabili le-au văzut de nenumărate ori a determinat Ministerul aviației americane și comunitatea științifică să-și revizuiască atitudinea, altădată sceptică în această chestiune, și să aloce o sumă de 200 de dolari pentru un studiu cuprinzător al fenomenului. Iată întrebarea care se pune: e oare ceva acolo? Și dacă e, nu cumva au și raze-mitralieră?

Poate că nu toate farfuriile zburătoare se vor dovedi a fi de origine extraterestră, dar experții sînt de acord că orice aeronavă în formă de țigară aprinsă, în stare să se ridice la 12 000 mile într-o secundă ar necesita un tip de întreținere și bujii găsibile doar pe planeta Pluton. Dacă aceste obiecte sînt într-adevăr dintr-o altă planetă, atunci civilizația care le-a creat trebuie să fie cu milioane de ani mai avansată decît a noastră. Profesorul Leon SPCIMAN postulează existența unei civilizații extraterestre mai avansată decît a noastră cu aproximativ 15 minute. Acest fapt, consideră el, dă beneficiarilor respectivei civilizații un mare avantaj față de noi, întrucît îi scutește de nevoia de a alerga la întîlniri.

Dr. Brackish Menzies, care lucrează la observatorul Mount Wilson și se află sub observație la Spitalul de boli mintale Mount Wilson, pretinde că un călător (care s-ar deplasa cu o viteză apropiată de cea a luminii, plecînd fie chiar de la cel mai apropiat sistem solar) ar avea nevoie de multe milioane de ani ca să ajungă aici și, judecînd după calitatea show-urilor de pe Broadway, efortul acestei călătorii nu s-ar prea justifica.

Interesant că, potrivit unor astromoni moderni, spațiul ar fi finit. Acesta este un gînd reconfortant, îndeosebi pentru oamenii care nu-și amintesc niciodată unde și-au lăsat lucrurile.

Factorul-cheie în concepția despre univers îl constituie ideea că el se dilată și că într-o bună zi se va sparge în bucățele și va dispărea. Din acest motiv, dacă fetișcana din biroul de alături are ceva farmec, dar nu toate calitățile pe care le dorești, e bine s-o accepți așa cum este.

Întrebarea pusă cel mai frecvent în legătură cu OZN-urile e următoarea: «Dacă farfuriile vin din spațiul extraterestru, de ce oare piloții lor nu au încercat să stabilească un contact cu noi și preferă să planeze



Umorist, dramaturg, actor și regizor de film, Woody Allen este, fără îndoială, una din cele mai originale personalități ale vieții culturale artistice americane.

Eliminat din două universități new-yorkeze, Woody Allen s-a decis să devină scriitor. A debutat ca autor de schițe umoristice pentru televiziune, pentru ca, începînd din 1964, să-și încerce forțele și ca actor. Atras de a șaptea artă, Woody Allen a făcut pînă în prezent peste 10 filme, printre care *Annie Hall*, pentru care a primit premiul Oscar pentru regie și *Manhattan*, prezentat la noi în cadrul ultimului festival al filmului american. Filmografia lui Woody Allen cuprinde o paletă extrem de bogată de teme și modalități de la comedia spumoasă pe subiectele vieții cotidiene la filmul politic grav — acel memorabil rechizitoriu la adresa epocii-maccarthyste și a tributului pe care l-a plătit Hollywoodul, *Paravanul* sau filmul psihologic în stilul lui Bergman — *Interioare* unde analizează criza relațiilor de familie în pătura de mijloc americană.

În 1981, termină filmul *Amintire din praf de stele*, și scrie piesa «Becul plutitor» care se joacă cu mare succes la Teatrul Beaumont din Lincoln Center, unde alături de Liviu Ciulei și Eduard Albee, Woody Allen este membru în consiliul de conducere.

Volumul «Efecte secundare», apărut la sfîrșitul anului 1980, este a treia culegere de schițe umoristice publicate de Allen (primele două s-au intitulat respectiv «Fără pene» și «Match egal») și, ca toată creația lui, abordează cele mai diferite probleme de viață din domeniul filozofiei, al științei sau actualității politice, văzute prin prisma clișeeilor existenței americanelor mijlociu.

Împletind umorul cu ironia și autopersiflarea, scrierile din acest volum ilustrează din plin stilul inconfundabil al autorului. În acest spirit trebuie înțeles și modul în care Woody Allen explică cel mai mare regret al lui în viață: acela de a nu fi fost altcineva. Publicăm aici cîteva fragmente din volumul de schițe «Efecte secundare».



Un meci new-yorkez: Woody Allen și Diane Keaton

misterios deasupra unor zone nepopulate? Teoria mea personală este că pentru ființe provenind dintr-un alt sistem solar, planarea ar putea fi un mod acceptabil, ba chiar și agreabil de a stabili relații sociale. Eu, de pildă, am planat odată 6 luni în jurul unei actrițe de 18 ani și consider acest timp ca cel mai bun din viața mea. Ar trebui, de asemenea, amintit că, atunci când vorbim despre «viața pe alte planete», ne referim de fapt cel mai des la aminoacizi, care niciodată nu au excelat prin sociabilitate.

Cei mai mulți oameni tind să considere problema OZN ca pe o problemă a timpurilor noastre. Dar dacă e un fenomen pe care omul l-a întâlnit de-a lungul secolelor? Sunt oameni de știință care afirmă acum că obiecte zburătoare neidentificate au fost văzute în timpuri biblice. Există, de pildă, un citat din cartea lui Leviticus, care sună astfel: «...și a apărut o minge mare și argintie deasupra armatelor asiriene și în toată Babilonia s-a auzit

un valet prelung și un uriaș scrișnet din dinți pînă cînd profeții au ordonat multimei să-și revină în fire». Să fie oare o legătură între acest fenomen și cel descris ulterior de Parmenide?: «...Deodată pe cer au apărut 3 obiecte portocalii care au planat în mișcări circulare deasupra centrului Atenei, a băilor publice, obligîndu-i pe mulți dintre cei mai înțelepți filosofi ai noștri să se repeadă la prosoape...»

Intr-un manuscris bisericesc saxon din secolul XII, descoperit recent, apar din nou aceste «obiecte portocalii». Se povestește că clerul medieval a interpretat această referință ca pe un semn că vine sfîrșitul lumii. Ce mare trebuie să fi fost dezamăgirea cînd a venit ziua de luni și lumea a trebuit din nou să meargă la serviciu.

Ca o regulă generală, investigațiile făcute cu minuție la fața locului, arată că cele mai multe obiecte zburătoare neidentificate sînt de fapt fenomene banale, ca de pildă ba-

loane care studiază timpul probabil, meteoriți, sateliți și chiar și un bărbat pe numele Lewis Mandelbaum, care a zburat de pe acoperișul lui World Trade Center (cea mai înaltă clădire a New-York-ului n.n.).

Un incident tipic «explicat» este acela relatat de sir Chester Rainbottom la 5 iunie 1961 în Eghorshire: «Mergeam pe șosea, la orele 2 a.m. cînd am văzut un obiect în formă de țigară care părea să urmărească mașina în care mă aflam. Indiferent în ce direcție viram obiectul se ținea după mine. Era de un roșu strălucitor aprins și în ciuda manevrelor mele rapide de a schimba direcția în care mergeam, nu puteam scăpa de el. M-am alarmat și am început să transpir. Am scos un tipăt de groază și se pare că am leșinat. M-am trezit la un spital, ca prin minune nevătămat».

Pe baza investigațiilor, experții au stabilit că «obiectul în formă de țigară» a fost nasul lui sir Chester. Evident, toate încercările lui de a-l evita erau sortite eșecului, ținînd seama că nasul era fixat pe obrazul dumisale.

Dacă majoritatea incidentelor OZN pot fi explicate în mod satisfăcător, ce ne facem cu cele cîteva care par inexplicabile? Exemplul următor este unul din cele mai încurcate și a fost raportat de un cetățean din Boston în mai 1969: «Mă plimbam cu soția mea pe malul oceanului. N-aș putea spune că soția mea este o femeie prea atrăgătoare. Dimpotrivă, mai ales că e și cam obeză. De fapt, ea stătea într-un cărucior pe care eu îl împingeam. Dintr-odată mă uit în sus și văd o farfurie uriașă care pare să coboare cu o viteză amețitoare. Cred că am fost cuprins de panică, pentru că am dat drumul căruciorului și am rupt-o la fugă. Farfuria a trecut direct deasupra capului meu și deodată am auzit o voce meta-fică, sinistră zicînd: «Telefonează acasă!». Acasă am aflat că fratele meu Ralph, mi-a lăsat vorbă că s-a mutat și că mă roagă să-i trimit corespondența lui pe planeta Neptun. De atunci nu l-am mai văzut niciodată».

Ună din cele mai bizare povești s-a întîmplat în august 1971 unui cetățean din Montauk Point din Long Island: «Stăteam în pat în locuința mea de pe malul oceanului, dar nu puteam adormi, deoarece gîndul mi-era la niște bucăți de pui prăjit aflate în frigider. Am așteptat ca soția mea să aștească și am pornit tiptil spre bucătărie. Țin minte că m-am uitat la ceas: era exact ora patru și cincisprezece minute. Sint foarte sigur de acest amănunt, deoarece ceasul nostru de bucătărie nu merge de 21 de ani și arată mereu aceeași oră. Am observat, de asemenea, că Judas, cîțelul nostru, se comporta caraghios. Stătea pe picioarele lui din spate și cînta «Ce bine-i că nu-s fetiță». Dintr-o dată încăperea s-a umplut

«...Am reluat scena bărbierului din Banane de o sută de ori, de fiecare dată din alt unghi, dar nimeni nu rîdea... Atunci am scos-o, dar mi-a rămas poza pentru reclamă...».



de o lumină aprins portocalie. În primul moment am crezut că soția mea, surprinzându-mă că măninc între mese, a dat foc casei. Apoi m-am uitat pe geam afară și-am văzut o navă gigantică în formă de țigară care plana deasupra pomilor din curtea noastră, emițind raze portocalii. Am rămas ca trăznit un timp îndelungat, deși dacă ar fi după ceasul nostru, el tot patru și cincisprezece arăta, așa că mi-e greu să fiu mai precis în această privință. În cele din urmă din navă a pornit un clește mecanic care mi-a smuls cele două bucăți de pui din mână, după care s-a retras rapid. Nava s-a ridicat apoi spre înaltul cerului cu o viteză tot mai mare, după care a dispărut. Când am raportat întâmplarea la Ministerul aviației, mi s-a spus că ce am văzut a

ment, Roy a crezut că e un cocor zgometos și a tras în ea. Eu am zis: «Asta nu-i cocor căci nu are cioc». Cocorul știți și dv. se cunoaște după cioc. De pildă, Gus, băiatul lui Roy, are cioc și crede că e cocor. În sfârșit, ușa navei se deschide și apar mai multe creaturi. Creaturile acestea arătau ca mici radio-uri portabile cu dinți și păr. Aveau și picioare, dar acolo unde de obicei sînt degetele, aveau roți. Creaturile mi-au făcut semn să mă apropiez, ceea ce am și făcut și mi-au injectat un lichid care m-a făcut să zîmbesc. Limba pe care o vorbeau suna ca zgometul care se aude cînd dai cu mașina peste o persoană grasă. M-au luat în navă și au început să-mi facă un minuțios examen fizic. Cum și așa nu mai fusesem de doi ani la doctor, m-am supus întocmai

festivaluri Pola '81

(Urmare din pag. 53)

său de ficțiune în topul avangardei artistice. **Bravo, maestro!** («Arena de aur», Pola '78, și alte cîteva distincții în afara Iugoslaviei) era într-adevăr operă de maestru: profundă, ușor misterioasă, extrem de exactă ca analiză. Analiza unui mit creat din multiple necesități (ambitia unui socru de a avea un ginere celebru, ambiția unei întreprinderi industriale de a-și lansa compozitorul ei pe care să-l finanțeze pentru a scrie o simfonie a muncii, ambiția ziarelor de a descoperi talente locale, etc.); dar un mit fără acoperire pentru că tînărul — fostă promisiune neonorată — nu poate ieși din impas decît plagiînd. Puțini observă falsul, dar nimeni nu-i interesat să provoace scandal. Concertul trebuie să aibă loc, simfonia e un succes, dar aplaudatul nu-i nicăieri. E găsit într-un bar, beat mort și e tîrît pe scenă, machiat ca un cadavru și determinat să se incline frumos în fața publicului și a autorităților, mîndre de «creația» lor. Marioneta acceptă jocul. Astăzi. Dar mîine? În noul lui film, prezentat anul acesta, regizorul își continuă demolarea iluziilor. În **Nu iubim decît o dată** el e la fel de crud, de crîncen cu mecanismul social ce absoarbe ființa, nelăsîndu-i alegere. Doar că noul său personaj — un tînăr de la țară, devenit activist la oraș și căsătorit cu o balerină, refuză mai net compromisul și-și trage un glonte în cap chiar în localul unde iubita lui s-a angajat să facă streap-tease, plictisită de un soț bolnav de gelozie. Povestea e însă mai complicată; ea se petrece în primii ani după război: Tomislav (To-mis-lav, nu Tommy, se opune cu îndrăjire fostul țăran dorinței balerinei de a-l înno-bila), își neglijează foștii camarazi de arme, deveniți somități ale orașelului. Doar că ei, crezînd că-și salvează prietenul de la dragostea pentru juna burgheză cu o familie compromițătoare pentru dosarul tînărului, îl internează în clinici pînă îl imbolnăvesc cu adevărat. De aici încolo, nimic nu mai împiedică dramaticul deznodămînt.

Un film în care singura necunoscută, imprevizibilă, tragică și misterioasă: sufletul omenesc e luminat îndelung dezvăluînd dar și lă-sînd în umbră ciudate reacții. Frumoasă scena în care îndrăgostitul aprinde un chibrit și la lumina lui, plîmbată lent ca o mîngiere, studiază trupul iubitei cu uimire, cu neșat și totodată religiozitate și spaimă. «Eu cu lumina mea sporesc a lumii taină» pare a rosti prin imagine cîineastul, adevărul cu care ne fascina-se cîndva poetul.

A.M.
91



Știați că Woody Allen are un hobby: flautul?
(Aici, într-o companie celebră: cu Percy Humphrey în Preservation Hall jazz Band)

foșt un cîrd de păsări. Cînd am protestat, colonelul Quincy Bascomb, personal, mi-a promis că Ministerul aviației îmi va restitui cele două bucăți de pui. Pînă în prezent n-am primit decît o singură bucată».

În sfârșit, o relatare a doi muncitori din Louisiana datînd din ianuarie 1977: «Roy și cu mine eram la pescuit de somn, într-un loc care ne place mult. Nu pusesem strop de băutură în gură, deși aveam un galon de metil-clond, pe care-l consumăm amîndoi cu plăcere, fie cu o coajă de lămîie, fie cu o ceapă mică. Pe la miezul nopții m-am uitat în sus și am văzut o sferă galbenă aprinsă coborînd spre ochiul de apă unde ne aflam. În primul mo-

În timpul acesta ei au învățat limba noastră, deși mai făceau greșeli zicînd «hermeneutică», cînd de fapt înțelegeau «euristică». Mi-am zis că sînt de pe o altă galaxie și că au venit ca să spună pămîntenilor să învețe să trăiască în pace, că de nu vor veni din nou și vor pedepsi cumplit fiecare copil nou-născut de sex masculin. Mi-au mai spus că-mi vor trimite rezultatul hemogramei în cîteva zile și că, dacă nu primesc nici o altă veste de la ei, mă pot însura cu cine mi-e drag».

Traducere și prezentare de
Margit MARINESCU

CENTENAR

George Enescu



Cinești, nu-l uitați pe Enescu



Sărbătorirea Centenarului ne-a adus elemente hotărâtoare în completarea imaginii enesciene.

Noua Integrală stereofonică a operei, serialul de filme de televiziune care a

incercat să surprindă pe peliculă vibrația unor opusuri de mari dimensiuni (Oedip, Sonata a III-a, Impresii din copilărie, Poema Română — ultima, un real poem cinematografic închinat ritmurilor, energeticii, istoriei Moldovei) sînt cîteva din documentele unui Corpus de acte artistice și publicistice esențial pentru sublinierea semnificațiilor unei ctitorii muzicale de universală valoare.

Mai sînt multe de făcut în acest plan și am certitudinea că documentariștii entuziaști vor ști să argumenteze acest fond, dăruind arhivelor și activităților de popularizare și solicitate «mărturie» ale celor care l-au cunoscut, au colaborat, au trăit sub ochii lui Enescu și care, din păcate, prin implacabilele legi ale firii, duc în neființă amintiri de neprețuită semnificație.

Cinematografia noastră mai are însă o obligație de prim ordin în fața fenomenului Enescu: un film

**Mă întreb cum de cineștii noștri
nu au simțit nevoia
să facă
un mare film despre unul dintre
cei mai mari artiști ai veacului:
Enescu?**

de lung metraj capabil să depășească documentul și să vorbească despre forța și conștiința enesciană.

De multe ori mă întreb cum nu și-a găsit încă Enescu scenaristul și regizorul dornic să surprindă chipul unuia dintre cei mai interesați bărbați ai Pămîntului și veacului nostru? De multe ori mă întreb cum cinești cu vocația reconstituirii istorice n-au intuit încă unele puteri filmice ale personalității enesciene?

«Copil minune» de mare farmec în Europa postromanticilor...

Elev la Viena, într-un Conservator vizitat de Brahms, elev și al unor profesori care aveau manuscritele lui Beethoven.

Cucerind la 13 ani Parisul și colegi de clasă de talia lui Ravel și Cortot, cu patru Simfonii de școală și o reală zestre violonistică, dirijorală și pianistică.

«El face muzică întocmai cum mărlu dă în floare» va declara Saint Saens despre autorul Poemei Române.

Decenii în șir, impunînd în marile centre ale lumii un nou concept interpretativ, realizînd într-un secol al altor căutări și neliniști 33 de simfonii așteptate de istoria veacului.

Compozitor dirijat de Mahler în 1911 la New York.

Aprig susținător al componisticii și vieții muzicale românești.

Virtuoz preferînd un concert la Mizil sau Calafat în locul unei manifestări cu ecou internațional la Paris sau Tokio.

Colaborator și prieten al marilor spirite ale veacului. Semnatar al unor notații ce nu prea au egal în câmp muzical prin profunzimea reflecțiilor, frumusețea formei, putere aforistică.

Antifascist, democrat de mare linie, militînd în 1936 pentru Frontul Popular și dînd în anii războiului un suveran exemplu de rezistență antihitleristă.

Vă amintiți oare și articolul lui Argehi despre întîlnirea Enescu-Luchian?

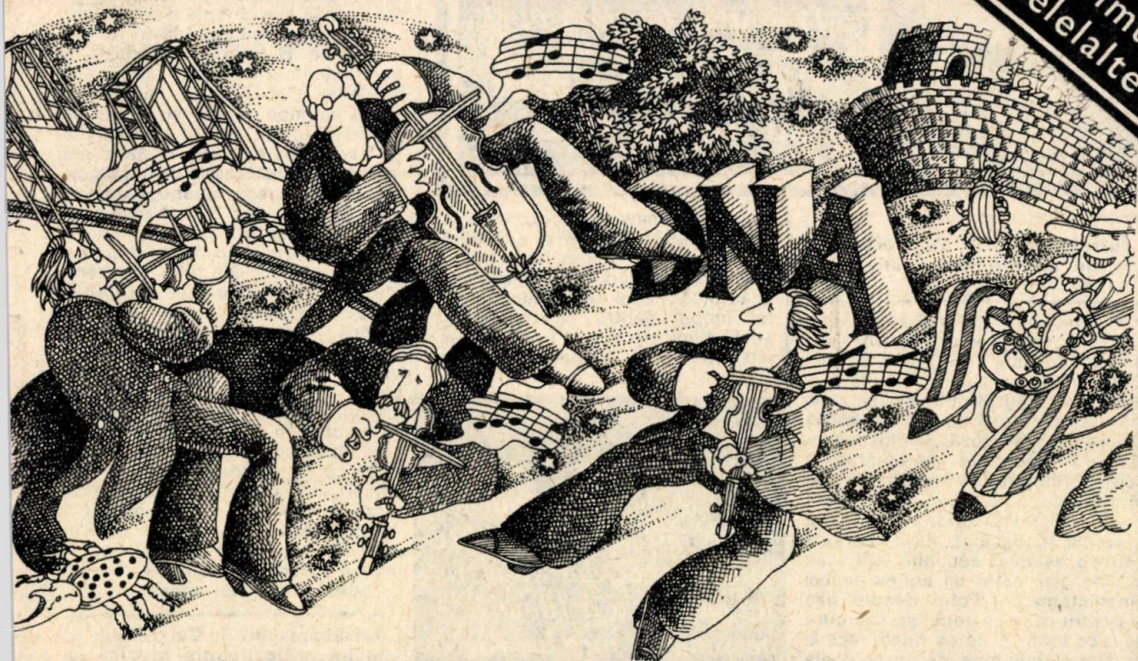
«În toate ce l-a atins Enescu, a strălucit scînteia geniului» — scria în zilele Centenarului, Cella Delavrancea.

Ce minunată peliculă ar fi aceea care ne-ar readuce imaginea artis-

tului care reprezintă — scria Camil Petrescu în 1932 în *Tara noastră* — «unul din cei mai autentici reprezentanți ai sufletului românesc în întreaga lume».

Știu cît e de greu să pornești la ridicarea unui asemenea monument. Dar e în «exemplul» lui Enescu o substanță, un «focar» de iradiere culturală, capabile să cucerească, să onoreze, să răsplătească orice efort cinematografic.

Iosif SAVA



Ce vă spune muzica de film?

Cinema

Ne place un gen muzical sau altul, și de celelalte unii dintre noi «nici să n-auzim». Când mergem la cinema, intransigența și blindajul critic nu se mai manifestă. Spectatorul de film — descoperă estetica — este un *ascultător neatent* (Theodor Adorno).

Așa încât, filmul a fost (și ar putea fi și mai mult) un purtător de construcții muzicale a căror difuzare «în sine» întîmpină o mare rezistență.

Muzica de film nu este un gen aparte ci un fel de a face muzică fără preferință pentru anumite instrumente sau genuri, fără diferență între vocea umană, zgomot sau notă muzicală. Muzica de film tinde să se identifice cu coloana sonoră.

Muzica de film este, prin excelență, o

muzică reprodusă. Alături de disc și de banda de magnetofon, ea este deci o expresie a societății industriale.

Deși poate avea un destin și o viață independentă de film, muzica de film este o *muzică aplicată*. Ea derivă dintr-un anumit gust, dintr-o anumită sensibilitate, dintr-o anumită capacitate de descriere a situațiilor psihologice. De aceea ea trebuie examinată în funcție de opera în care este înglobată.

Despre muzica de film știm mai puțin decât credem că știm (asertiune valabilă și pentru subsemnata)... Filmul văzut din spre muzica lui este o operă... inedită! Urmindu-ne firul conversației cu câțiva profesioniști ai muzicii noastre de film, vă veți înțelege mai bine și comportamentul cinefil, anume acea parte numită *ascultare neatentă*.



Dumitru Capoianu :

Totul despre film, totul despre muzică

Întrebarea nr. 1: Ce trebuie să știe un compozitor despre muzica de film?

— Răspunsul cel mai scurt dar... și mai cuprinzător ar fi **totul**: totul despre muzică, totul despre film. Despre film pentru că o bună cultură cinematografică îl va ajuta să-și situeze opera mai bine și în deplină cunoștință de cauză, printre mandlele și hățiturile nenumăratelor școli și curente ce au bîntuit arta fără muză (și continuă să o bîntuie cu și mai multă furie, parcă, de la o vreme încoace...), îl va îndrepta către o estetică sau alta, către un anume gen, către un anume limbaj cinematografic. Totul despre film și pentru că el ar trebui să știe **cum** se face un film, **ce** se poate face la un film și, mai ales, **ce nu** se poate face: întregul arsenal de trucuri sonore, nemaipomenitele posibilități pe care le oferă compozitorului masa de montaj, tehnicile speciale ale înregistrării actuale multicanal și multe altele.

Totul despre muzică, pentru că un compozitor de film trebuie să fie un specialist în... toate specialitățile. Oricare gen trebuie să-i fie familiar, oricare mod de exprimare trebuie să-i fie apropiat (sau, măcar să-i-l fi apropiat), orice mijloc de expresie trebuie să-i stea la îndemînă oricînd. El trebuie să știe să facă orice în muzică, dar mai ales să poată. Pentru asta trebuie să iubească în aceeași măsură **totul** în muzică: melodia cea mai simplă ca și cea mai complexă elaborare de linii contrapunctice, armonia convențională a muzicii ușoare, deopotrivă cu cele mai sofisticate supra-puneri acordice, jazzul cel mai improvizat la fel de mult ca orchestrarea migăloasă pentru mari formații ale genului, delicata și intimă muzică de cameră, ca și tumultuoasa muzică simfonică. Compozitorul de muzică de film trebuie să aibă toate uneltele posibile la dispoziție, asemeni spărgătorului din caricaturile de odinioară, reprezentat invariabil cu imensa lui legătură de chei de toate felurile; numai cele două (cea de sol și cea de fa, pe care le-am primit cu toții în conservator, nu ajung...). Numai că toate cheile ce urmează să-i permită a deschide porțile ferecate ale muzicii trebuie să fie **ale lui**, făcute chiar de el, dacă se poate, nu împrumutate de la altul pentru că, atunci, lăcătușeria aceasta nu mai funcționează. Și-i

mai trebuie ceva compozitorului de muzică de film: o imensă capacitate de regenerare a «acumulatorului» de muzică, baterii încărcate mereu și automat, lacul de acumulare plin tot timpul pentru ca muzica să poată ține oricînd și oricît. Să nu uităm că filmul măsoară timpul cu

«N-aș putea spune că muzica barocă franceză mi-a inspirat filmul Regula jocului, dar mi-a stîrnit pofta de a filma niște personaje mișcîndu-se în ritmul acelei muzici...»

Jean RENOIR

metrul și, nu știu cum se face, dar am ostenit întotdeauna mai mult acoperind un metru de peliculă decît cîntînd ceva asemănător în timpul cit el s-ar derula. Chestiune de nuanță.

Întrebarea nr. 2: Ce trebuie să știe un regizor despre muzica de film?

— Rezistînd tentației de a răspunde ca mai înainte, voi spune că trebuie să știe, în primul rînd, ce anume poate să ceară de la muzică, să știe ce «fructe» poate să culegă din grădina compozitorului. Dacă nu cunoaște bine «botanica», se poate multumi cu ceea ce crede el că poate avea și nu cu ceea ce i se poate oferi cu adevărat. În al doilea rînd: măsura în care prezența unei muzici îi va strica — oricît de bună, de adecvată ar fi ea (ce bine joacă liniștea, uneorile). Regizorul nu trebuie să știe muzică, să cunoască alfabetul tehnic, notele, să solfegieze sau să scrie melodii. El trebuie însă să știe să **asculte** muzica pentru a ajunge, el înțîi, la miezul fructului, la simburile emoționale ale acesteia. El trebuie să se deprîndă să înțeleagă **ce spune** muzica, pentru că aceasta «spune» întotdeauna ceva, chiar și atunci cînd e plicticoasă, monotonă sau absurd de negrăitoare. Atunci ea produce plic-

tiseală și monotonie, arme de care cinematograful modern uzează adesea. Pentru a ajunge să înțeleagă muzica, să știe ce spune ea, regizorul trebuie să se deprîndă a «vedea» în muzică. El trebuie să-și facă, în permanență, educația «imaginii» muzicale și asta încă de pe băncile școlii, în mod serios și organizat. La institutul nostru de specialitate un asemenea curs nu există și n-a existat niciodată (afară de trei timide încercări, repede abandonate, pe care subsemnatul a fost invitat să le facă). Regizorul trebuie să cunoască **sensul și contrasensul** unei muzici oarecare. Mă refer, de exemplu, la acea muzică veselă, zglogbie, exuberantă care, pusă pe o scenă tragică, devine ea însăși tragică, dureroasă, mîrînd în același timp, tragismul scenei. Regizorul ar trebui să știe **ce fel** de gen de muzică să dorească pentru filmul lui și, în funcție de acesta, să-și aleagă compozitorul și modul de conlucrare cu el; pentru a fi cu adevărat sinceri, ar trebui să recunoaștem că, oricît de complex și multigen ar fi un compozitor de muzică de film (cum spuneam mai înainte), totuși, într-un oarecare gen sîntem fiecare cu adevărat «la noi acasă»...

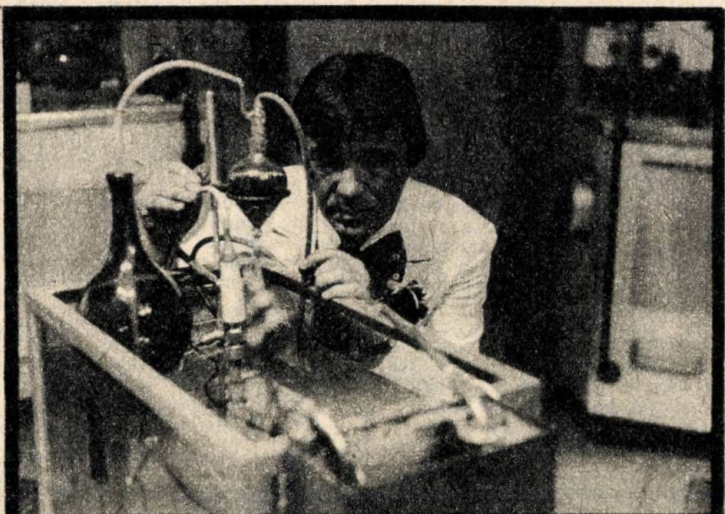
Întrebarea nr. 3: Ce trebuie să știe un critic despre muzica de film?

— Un critic de film, ca orice critic de artă, trebuie să aibă cunoștințe despre fiecare din componentele unui film, deci și despre muzică. El judecă rezultanta fuziunii acestor componente — filmul în copie standard — dar prima condiție ce ar crea premisa unui verdict drept și credibil ar fi, cel puțin în privința muzicii, absența totală a vreunei aprehensiuni speciale pentru vreun gen, pentru vreun stil, pentru vreun autor chiar. El ar trebui să vină la masa judecății cu apetitul deschis deopotrivă oricărei manifestări sonore semnate de compozitori. El ar trebui să fie oricînd gata să judece după metoda «Audiatur et altera pars», singura în stare să asigure balanța ținută «cu ochii legați». Din nefericire, se accentuează tendința, în ultima vreme și la unii critici, de a asculta muzica din filmul în cauză cu «ochii legați», adică de a emite aprecieri de valoare despre muzică **in sine** și nu despre trama de textură strîns împletită pe care aceasta ar trebui să o constituie cu celelalte componente la un loc, cu imaginea în general, cu zgomotele și cu întreaga coloană sonoră în special. Citim adesea în presă că muzica lui X este «foarte melodioasă» sau că aceea a lui Y ar fi «plăcută» sau și mai rău, «frumoasă». Cu ce ne alegem de pe urma unei asemenea aprecieri, cînd se știe clar și de la început că X scrie muzică melodioasă fiindcă asta face de cînd se știe, scrie «melodii»! Pentru a nu mai vorbi de un alt aspect al aceleiași chestiuni: expedierea în

cîteva vorbe (atunci cînd măcar acestea există...) a muzicii în cronica unui film. De ce cred criticii că toate muzicile scrise la toate filmele sînt neapărat bune sau că nu ridică probleme, pe de o parte, iar pe de alta, de ce cred criticii că muzica de film nu are și ea dreptul la eșec, la fiasco total sau parțial și, oricum, la o critică acerbă și argumentată? Aud ades în jurul meu criticii spunînd: «la muzică nu mă pricep». Și de aici pornește imaginul handicap, presupusa infirmitate a lor. Nimic mai fals și mai departe de adevărul profesional! Criticul e pus să judece filmul și componentele sale iar nu muzica, în sine, ca atare. Pentru asta există critica muzicală (în măsura în care ea mai există cu adevărat), iar criticului de cinema îi cerem să la în obiectiv componenta întregului numită muzică. Să ne amintim de controversata afirmație ce făcea școală, pe vremuri: «muzica la film e ca ficatul la om; îl simți, nu e bine!» Cel puțin aspectul de corp comun cu filmul să dea de gînd criticilor celei de a șaptea arte!

Întrebarea nr. 4: Și ultima: Ce trebuie să știe spectatorul despre muzica de film?

— Nimic, absolut nimic. Spun asta pentru că spectatorul, cel care dă verdictul ultim și cel mai important despre film, constituie «pacientul», asupra căruia toți «doctorii» care au făcut filmul acționează prin pelicula respectivă. Ei bine, condiția «sine qua non» a spectatorului este, după mine, tocmai livrarea sa către doctorii-autori, cu încredere deplină și fără prejudecăți, mai ales. Spectatorul de film, ca și auditorul de concert de altfel, ar trebui să intre în sala de spectacol — să-mi fie iertată venirea cu încă o comparație — cu emoția și încrederea cu care te livrezi pilotului cînd decolează avionul (să nu-mi spună cineva că nu le are că nu-l cred...). Pentru durata zborului — film-concert — îți depui viața în alte mîini, te lași total în voia lor pentru a-ți relua propria ta existență la aterizarea — ieșirea din sală. Abia atunci



Regizorul nu trebuie să știe muzică; el trebuie să știe să asculte muzică (susține compozitorul Dumitru Capoianu, autorul muzicii pentru *Comedie fantastică* — film regizat de Gopo, în interpretarea regretatului Cornel Coman)

ar trebui să reintri în posesia dreptului de a avea propria ta voință și abia atunci ai putea constata cu adevărat înfrîngerea pe care a avut-o filmul asupra-ți, măsura în care ești mai bun sau nu. Spectatorul ar trebui totuși să aibă o calitate inițială, și anume, sufletul neîmpietrit, sensibilitatea în funcție și bine întreținută, capacitatea de emoție suficientă pentru ca filmul să poată provoca în el reacțiile scontate. Există și tendința marcată la unii regizori de a apela la muzici «de succes», pentru că ele «plac» publicului în mod direct, îl încintă urechea, muzica «drumoașă» și «melodioasă» îl reține un timp îndelungat (nu mă refer la filmele muzicale!) îndepărtîndu-l de la celelalte componente iar, pe total, filmul «i-a

plăcut» fiindcă mereau avea cîte ceva care «li plăcea». Mi se pare o lovitură sub centură această!

Dar, la urma urmei, spectatorul perfect, publicul ideal nu există. Lui îi va plăcea dinainte ceva și nu-i va merge la inimă tot dinainte altceva; așa că, să revenim pe pămînt și să-l dăm «de toate pentru toți» și din orice cîte ceva... El este, în final, arbitrul disputelor noastre și, a propoz, de arbitru, am citit, mai deunăzi în «Magazin», la rubrica Poșta redacției, un aforism al cuiva căruia i se răspundea «mai trimiteți» și care mi se pare tare potrivit pentru finalul acestor confesiuni: «arbitrul e întotdeauna corect! Depinde de cine ține». Pe teren — almanahul «Cinema»...



Cornelia Tăutu:

**Fiecare film,
o explorare
artistică**

— În ce moment al producției unui film începeți să lucrați la muzică?

— Fiecare film este o aventură pentru mine; nu scriu decît atunci cînd imaginea este gata (montată). În fața unui fapt realizat, de fiecare

dată altul, trebuie să cauți să te plezi la el cît se poate de mult. După aceea trebuie să ai grijă ca această construcție muzicală să fie cît mai logică: arhitectura ei să fie clară chiar și în sine.

— Față de logica dramaturgiei, în ce raport trebuie să se situeze logica muzicii? V-aș invita să luați ca exemplu experiența dv. la «Buzduganul cu trei peceti».

Din punct de vedere stilistic, **Buzduganul cu trei peceti** m-a interesat cel mai mult dintre filmele lucrate de mine, m-a stîrnit grozav. Au fost secvențe în care era limpede

că soluția optimă rezulta din paralelismul logicilor. De exemplu, la o bătălie — din felul în care fusese filmată, jucată și integrată în film — nu puteai merge decât pe o muzică amplă, de asalt, de efort care se aglomerează. În felul acesta, ajutai scena. Dimpotrivă, dacă mergeai în contrapunct, pe note extrem de largi care să se refere la un plan superior de înțelegere — un fel de filozofie a luptei — nu ajutai secvența la o creștere de tensiune foarte mare care, din anumite cauze — cai puțini, oameni puțini, forțe puține — nu rezulta din imagine. Atunci, sunetul trebuia neapărat să susțină. Alte scene au cerut însă o soluție net contrapunctică: un cîmp de luptă pe care toată lumea stă liniștită, nemișcată, aproape nu se vorbește și un erou singur, călare, pleacă spre o zare largă. Aici muzica a dat

muzicală în loc de a scrie muzică originală?

— Ca un gest disperat de a se face niște discutabile «economii». E destul de jenant să spun eu asta, dar mi se pare în defavoarea filmului; prefer ca filmul să nu aibă nici un fel de muzică decât ilustrație. Dar, iată că se pot uneori lucra filme fără muzică. Cînd am ieșit de la *Proba de microfon*, unele dintre primele cuvinte au fost: «Iată că se poate film și fără muzică!» Să vă spun că mi-a plăcut foarte mult, se înțelege, cred, de la sine (iar ilustrația, atît cît era, după părerea mea, putea să lipsească).

— **Puteti să dati cîteva exemple de filme care din punctul de vedere al profesiei dv. sînt re-pere?**

pentru că la ea mă refer — acel inefabil pe care nu o să încerc să-l «traduc»... E vorba de o definiție pe care ai putea să o dai marelui talent, marei inspirații. Cum pot eu să mă încumet la așa ceva? M-a mirat că s-a spus doar «muzică frumoasă» și că nu s-a făcut un «caz» din aceea muzică. Era ceva cu totul special.

— **Despre muzica de film se vorbește foarte puțin și presupun că dv., ca profesioniști, resimțiți această lipsă. Un profesionist are nevoie de confirmarea felului în care gîndește.**

— Da, nu ne-ar strica. După felul în care îl menționează cronică, muzica este un compartiment care, prin firea lucrurilor, ar trebui «să meargă» (ca și montajul, coloana sonoră, scenografia). Mie mi se pare esențial, fie și numai pentru faptul că o muzică poate să strice un film sau să-l amelioreze.

— **Într-o eventuală judecată aplicată și profesionistă, a muzicii de film, care ar trebui să fie criteriile unui critic?**

— În ce măsură acest produs sintetic care este filmul, înglobează muzica; se desface ea în mii de fire, se insinuează în culoare, în imagine, în dialog? Pentru că nu mi se pare filmul doar o sumă de benzi (celebra vizionare la patru benzi: imagine, dialog, zgomote și muzică); toate acestea trebuie să se «tpească» pur și simplu în mixaj. Deci:

1 — De analizat în ce măsură muzica aceasta intră în film.

2 — Dacă intră cu o **atitudine** sau nu (face parte supusă dintr-un produs sau încearcă să-l valorifice prin prezența ei?).

3 — Măsura în care compozitorul reușește (sau nu) să uite că el este deținătorul cutărui sector și scapă (sau nu) de un orgoliu «local» («mi s-a auzit muzica?», «muzica mea e frumoasă?»). Deci, în ce măsură a izbutit compozitorul să se distanțeze și să fie într-adevăr devotat filmului (sau nu).

4 — Realizarea tehnică. Dar așa cum despre jocul unui actor poți să vorbești fără să-i analizezi toate detaliile tehnice și toată țesătura de lucru care se află dedesubtul apariției lui pe ecran, tot așa e greu de pretins o analiză a orchestrației, de exemplu... Adevărul este că pentru treaba asta ar trebui nu numai timp și spațiu, ci și un muzicolog. Ar fi absurd să pretindem cunoștințe muzicale specifice criticului de film.

— **Puteti face o judecată de ansamblu asupra muzicii filmelor noastre?**

— În general, școala românească de compoziție este foarte valoroasă. În ceea ce privește muzica de film, una dintre primele sale calități este marea diversitate a orientărilor stilistice.



Se aude ori nu se aude muzica, important e să «răsune» filmul.
(*Destine romantice* de Haralambie Boroș cu o partitură scrisă de Cornelia Tăutu)

o soluție subînțeleasă: este extrem de ritmată, de agitată și, deși pașii calului sînt lenți, muzica începe să-l ducă... unde? Unde, vom afla abia peste două acte. Muzica prefigurează ce se va întîmpla cu el și-l leagă de o secvență asemănătoare din punct de vedere muzical, în care se întîmpla cu totul altceva pe margine dar, printr-un arc, cele două secvențe aveau aceeași semnificație: sacrificiul individual. Sau muzica de încoronare: deși mi s-a cerut un «happy-end» muzical foarte clar, m-am străduit să nu fac asta. Am căutat să împac și viziunile de lucru și ideea de festivitate a încoronării, cu destinul care planează asupra eroului, un destin tragic.

— **Cum priviți tendința mai nouă de a recurge la ilustrația**

— Foarte, foarte mult mă impresionează muzica de film a lui Tiberiu Olah. Cînd a avut material bun la dispoziție, Olah a scris o muzică de film din care, realmente, se pot scoate piese de sine stătătoare și asculta ca muzică de concert și care, în același timp, a funcționat impecabil pe imagine. Olah este atît de cunoscut, temele lui devin celebre, se dau la radio, se face ilustrație cu ele... Să numesc *Osinda*, care mi s-a părut din punct de vedere muzical extraordinar. Mi-a dat senzația că muzica aceasta vine de nicăieri și de oriunde, de nicînd și dintotdeauna, o muzică de naștere de lume, de expunere de lume. Cînd am început să analizez, mi-am dat seama că era ceva extraordinar de simplu: tema era foarte simplă, orchestrația foarte simplă. Exista în acea temă principală —

Tiberiu Olah:

Un limbaj dincolo de cuvinte



— Cum a apărut în viața dv. muzica de film? În ce fel v-a influențat cariera de compozitor?

— Prima mea muzică de film a fost scrisă la documentarul «Luchian» (1957) și o subscriu și azi ca idee muzicală. Ea e o muzică «organizată» în sensul compoștic al cuvântului. Nu cred însă că filmul m-a influențat în cariera mea de compozitor. Sper să fi influențat eu muzica de film prin ideile mele. Aș vrea să spun că filmul niciodată n-a constituit domeniul meu de activitate principală, ci colaterală. În muzica de film mă străduiam să-mi transpun ideile compoștice, cele care mă preocupau în domeniul simfonic în momentul unei colaborări cu ecranul.

— Există regizori care vor să cunoască la scară 1/1 muzica filmului înainte de a începe filmările, în funcție de care chiar fac decupajul (de exemplu: Hitchcock). Dv. în ce fază a producției unui film scrieți muzica?

— După ce compozitorul cunoaște scenariul regizoral și intențiile lui, trebuie să-și imagineze o proprie dramaturgie, aș îndrăzni să spun — pur muzicală — care plutește pe undeva, deasupra acțiunii și face legături — deseori — între secvențe foarte contrastante sau, invers, luminează din mai multe unghiuri o secvență construită pe o singură atmosferă. Altă dată, pregătește treptat un eveniment ce va urma, dar care nu se bănuiește din acțiune sau, din contra, poate să nu țină cont de evenimentul previzibil al scenariului și continuă să comenteze cele întâmplate anterior. Altă dată, accelerează o acțiune sau, invers, reține o tensiune dramatică, pentru ca să izbucnească — sau nu — după ce drama s-a terminat. Bineînțeles, toate acestea nu se pot rezuma la idei simpliste, ca de exemplu, menținerea muzicii pe un contrapunct continuu față de cele petrecute pe ecran, dar nici pe o veșnică urmare «slu-garnică» a lor. Toată participarea compozitorului depinde de materia muzical folosit și de logica interioară a dramaturgiei sale care, în

orice caz, trebuie să fie de mare respirație. Ca să mă exprim mai plastic, de exemplu, față de linia dreaptă a unui scenariu, ea trebuie să fie undulatorie, un zig-zag ce nu exclude însă coincidența: el se poate întretaia cu originalul.

Îmi fac proiectele încă în faza citirii scenariului, dar le largesc când văd anumite secvențe filmate, nemonstrate, care îmi dau date concrete despre concepția regizorală, stilul filmării (să nu uităm de operatori), jocul actorilor etc. Din păcate, n-am înțeles încă o intenție tip «Hitchcock» o aștept cu nerăbdare.

— Muzica de film este o muzică reprodușă și aplicată. Putem presupune că se ivesc incidente independente de talentul și inspirația compozitorului?

— Momentul neplăcut este atunci cind planul compoștice este perturbat prin scoaterea sau inversarea unor secvențe după ce muzica a fost înregistrată și montată. Asemenea schimbări de multe ori nu duc la îmbunătățiri dramaturgice, mai ales că vizionările respective se fac fără muzică, de multe ori la masa de montaj, cu dialogul prizei originale, mult zbrnitate. Și mai neplăcut e atunci cind asemenea modificări se fac în copia standard (cum a făcut televiziunea cu multe secvențe din serialul 1848).

— Care este filmul cel mai stimulant la care ați lucrat? Ați vrea să «descrieți» muzica lui?

— N-aș putea să vă spun exact dar, într-un film foarte modern și azi — Meandre (1967) — am avut o libertate care mi-a dat și mi-a lăsat cîmp deschis fanteziei; sau Mihai Viteazul unde, legat de necesități filmice am urmărit acea dramaturgie undulatorie despre care am vorbit. De exemplu, numeroasele scene de luptă, au fiecare o altă viteză (deși caii nu pot să facă altceva decît să fugă în același ritm). Aceste viteze sînt coordonate după nevoi: lupte din ce în ce mai «alerte» muzical pînă la un punct — Călugăreni — unde și muzica se transformă într-o mișcare agresivă, de maximă viteză, în care sînt înglobate și sunetele nedeterminate ale orchestrel. Alte

lupte au o muzică ce folosește polifonia renașcentistă sau barocă într-o viziune contemporană. La începutul seriei a doua sînt suprapuse mai multe entități — «chaosul», melodia și cele două idei contrapunctice. Sau amintii-vă de tema lirică pe care o puteți auzi deseori, la diferite ocazii, sub diferite forme (chiar sub o inspirație coregrafie de Amatto Chechulescu dansată de Magdalena Popa). În filmele Atunci l-am condamnat pe toți la moarte, Pe aici nu se trece, Osînda, Trecătoarele iubiri sau, recent, în filmul Convoul, muzicii i-au fost oferite largi posibilități dramatice.

— Noțiunea de curaj are sens pentru un compozitor de muzică de film?

— Numai curajul are sens. De altfel, nu sînt de acord cu noțiunea de «compozitor de muzică de film»; trebuie să fi compozitor în primul rînd — cu o concepție, cu o viziune proprie, creatoare. Numai în acest caz poți să devii original în această artă sincretică și colectivă care, în mod ideal, ar cere o colaborare a personalităților (regizor, operator, actori, decoratori etc.). În cadrul unui plan regizoral, pus la punct de comun acord încă de la început. A fi ilustrator de imagini nu e o meserie de compozitor, e un lucru minor artistic, îl poate face orice om cu o anumită cultură muzicală. Filmul, acest produs al secolului «specializărilor», suportă însă (citeodată) și prezența unor persoane de conjunctură ce nu au mult în comun cu creația muzicală.

— Dată fiind puterea de difuzare culturală pe care o are cinematograful, compozitorii ar putea profita de aceasta pentru a dezvălui tainele muzicii contemporane? (Acceptată și căutată de un cerc cu mult mai restrîns de spectatori decît publicul cinematografic). Care experiențe vi se par mai reușite?

— Muzica de film trebuie să reflecte preocupările creatoare la zi, aș spune, ale compozitorului. În film, bineînțeles, n-ai timpul necesar pentru a-ți dezvolta neîntrerupt ideile, ești subordonat dramaturgiei cinematografice. Nici nu poți ajunge la complexitățile unor dezvoltări din sala de concert! Din acest motiv, filmul ar fi un fel de microcosmos al tehnicii compoștice, în care compozitorul, adresîndu-se unor oameni — care în majoritatea lor nu sînt melomani — își construiește o punte de legătură din diferite trepte de înțelegere. Este asemănător cu ceea ce au făcut clasicii, care nu au avut posibilitățile de comunicare de azi și care au scris pentru începători și amatori pentru a-i introduce în lumea mirifică a muzicii simfonice, dar fără să renunțe la ideile lor, fără să facă concesii



Una din cele mai frumoase partituri de film a fost scrisă de Tiberiu Olah pentru *Trecătoarele iubiri* al Malvanei Urșianu (cu George Motoi și Nina Costa)

prostului gust. Omul astfel educat «sonor» se va apropia altfel de lumea muzicii simfonice. Dacă are ureche muzicală și gust, va reuși să facă acel salt necesar cu care va urmări muzica și fără imagine. Pentru că muzica — datorită dezvoltării ei milenare în cultura europeană, a devenit un limbaj care nu are nevoie nici de imagine, nici de cuvinte. Ea exprimă adevăruri ce se situează «dincolo de cuvinte», cum spunea Goethe. E o constatare foarte adevărată și mă refer întotdeauna la ea când trebuie să pledez pentru forța de expresie a muzicii.

— **Preferăți anumite filme, remarcabile și din punctul de vedere al concepției și realizării coloanei sonore?**

— Vedeți, muzica în dezvoltarea sa europeană a ajuns foarte departe. Afară de muzica simfonică propriu-zisă, ea are o mulțime de ramificații datorită tendințelor «sincretice» din secolul al XIX-lea. Acel Gesamtkunst visat de Wagner, care poate sintetiza toate artele în operă, azi s-a transformat în tendințe noi ca, de exemplu, spectacolul total, ce poate încadra și cinematograful

alături de dramă, balet, muzică, pictură etc. Muzica de film deci e o existență reală alături de operă, operetă, muzică de cameră, simfonică, show muzical, cabaret, estradă, spectacol de sunet și lumină, etc. Care din experiențele muzicii de film — dacă am înțeles bine — mi se par mai reușite? Acelea care prin concepția lor superioară ar rezista și în mod autonom, deci fără imagine, ca o creație artistică. Ca să fac o paralelă, vezi muzica de balet! Sunt multe «baleturi bune», dar numai muzica lui Ceiaikovski, Prokofiev, Stravinski, Bartok — ca să dau câteva nume — rezistă și în sine. (Din păcate, Enescu n-a scris nici un balet...). Nu știu care dirijor ar îndrăzni să programeze muzica integrală a Coppelliei sau Gisellei în concert simfonic, și nu știu care meloman s-ar duce la acel concert!

În privința muzicii de film, desigur, lucrurile sînt mai complexe, pentru că în muzică elementul sonor propriu-zis este foarte vast: de la zgomotul real la sunetul muzical sau cel produs electronic, al o paletă enorm de largă. Toate acestea trebuie să fie coordonate și legate de concepția creatoare a compozitorului și «finalizate» prin simțul ar-

tistic al inginerului de sunet căruia, în acest context, îi revine rolul de **dirijor tehnic și artistic** printr-o colaborare cu regizorul și compozitorul. Fiind o meserie grea, așa propune ca anumiți ingineri de sunet cu experiență și simț artistic să fie ridicați la această funcție specială și să se ocupe exclusiv de **mixajul artistic**, adică de faza cea mai importantă și cea mai grea a filmului.

Ce destin «meta»-cinematografic a avut muzica dv. de film?

Muzica din **Răscoala** bazată pe un «mod» muzical și o tehnică variațională ce i-au dat unitate, a fost extrasă, regrupată și reorchestrată în vederea unui crescendo-orchestral. Ea se cîntă des în săli de concert și se numește **Evenimente 1907**. Am vorbit de orchestrare, pentru că o muzică scrisă pentru înregistrare se va trata orchestral mult mai simplu — avînd în vedere posibilitățile amplificării sau reducerii ulterioare — decît o muzică pentru sala de concert. E tot un specific al muzicii de film. Aceeași soartă a avut și muzica filmului **Mihai Viteazul**, transformată în tablouri simfonice, la sugestia multor spectatori care doreau să reaudă muzica și a prietenului meu Iosif Conta, care a executat-o cu multe prilejuri. Ea a devenit foarte cunoscută. Alte teme din filmele **Printre colinele verzi**, **Trecătoarele iubiri**, **Osinda** au fost folosite de cîțiva maeștri coreografi inspirați pentru balet independente de contextul operei cinematografice. «Circulă» o mulțime de baleturi, toate bazate exclusiv pe temele mele de film. Nu toate sînt la fel de «inspirate» și nu în toate apar talente de talia Magdalenei Popa, dar muzica, odată imprimată și intrată în fonotecă, ia drumul necontrolabil al difuzării.

Nici marii clasici al muzicii nu sînt cruțați... în acest sens: mă gîndesc la jazzificările lui Bach, Mozart, Beethoven.

Slabă consolare. Țin foarte mult la muzicile din seriile **Independența și 1848** (deși foarte cioprită), din **Pe aici nu se trece**, **Vlad Tepeș**, care ofereau posibilități pentru ample dezvoltări muzicale. Dacă voi avea timp, voi extrage și variante de concert din aceste partituri.

Lucian Meșianu:

Nu cred în muzica legată doar de imagine



— **Cum se elaborează o soluție (muzicală) în cadrul altei soluții (regizorale)?**

— Eu nu cred în muzica de film legată numai de imagine. Mă interesează construcția muzicală pe imagini, eu cred în relația de formă între imagine și muzică. Vă dau un exemplu: **Ediție specială**, filmul lui Mircea Daneliuc. Aici povestea ziaristului evolua de la nonșalanță, irivolitate, la gravitate; intrarea trep-